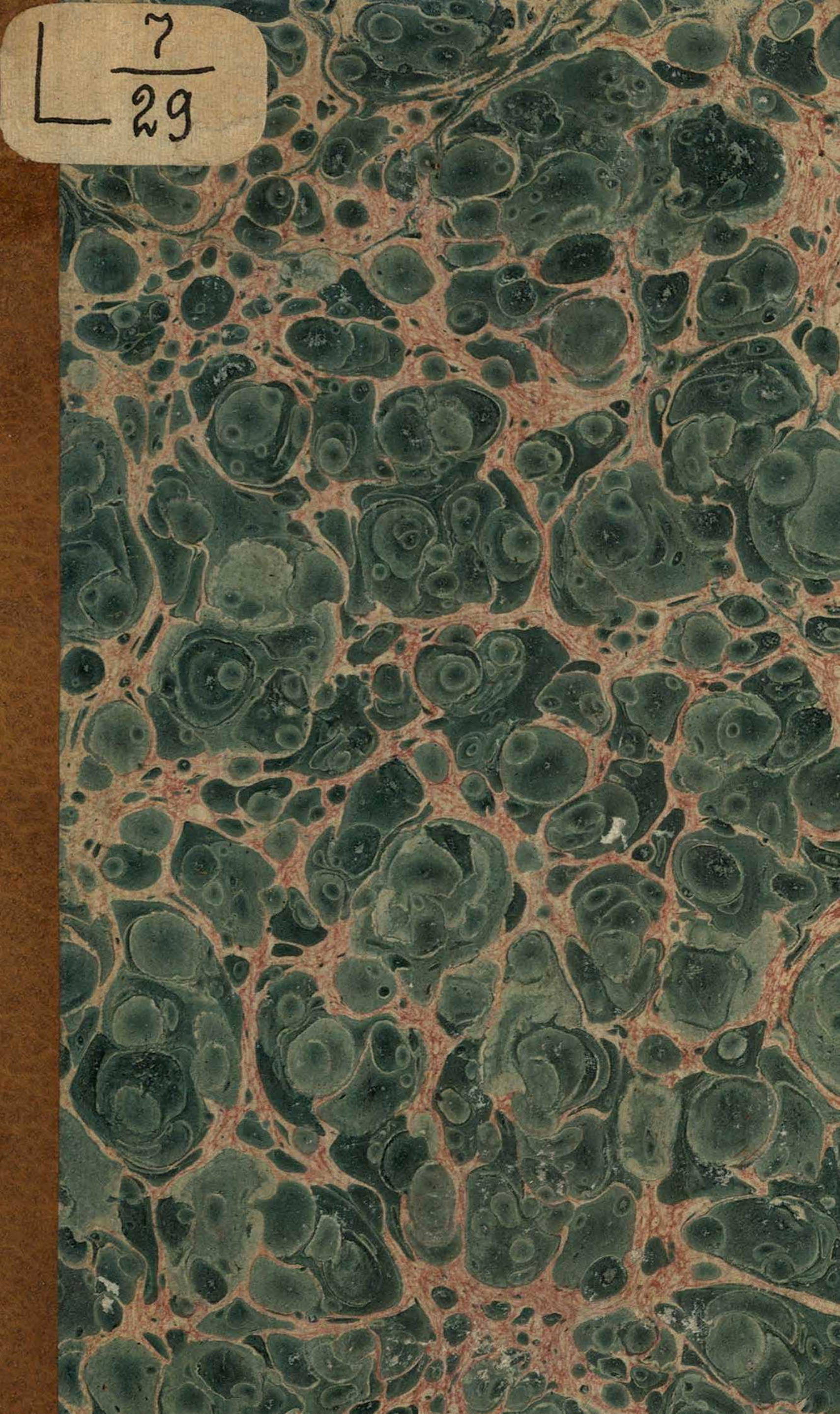
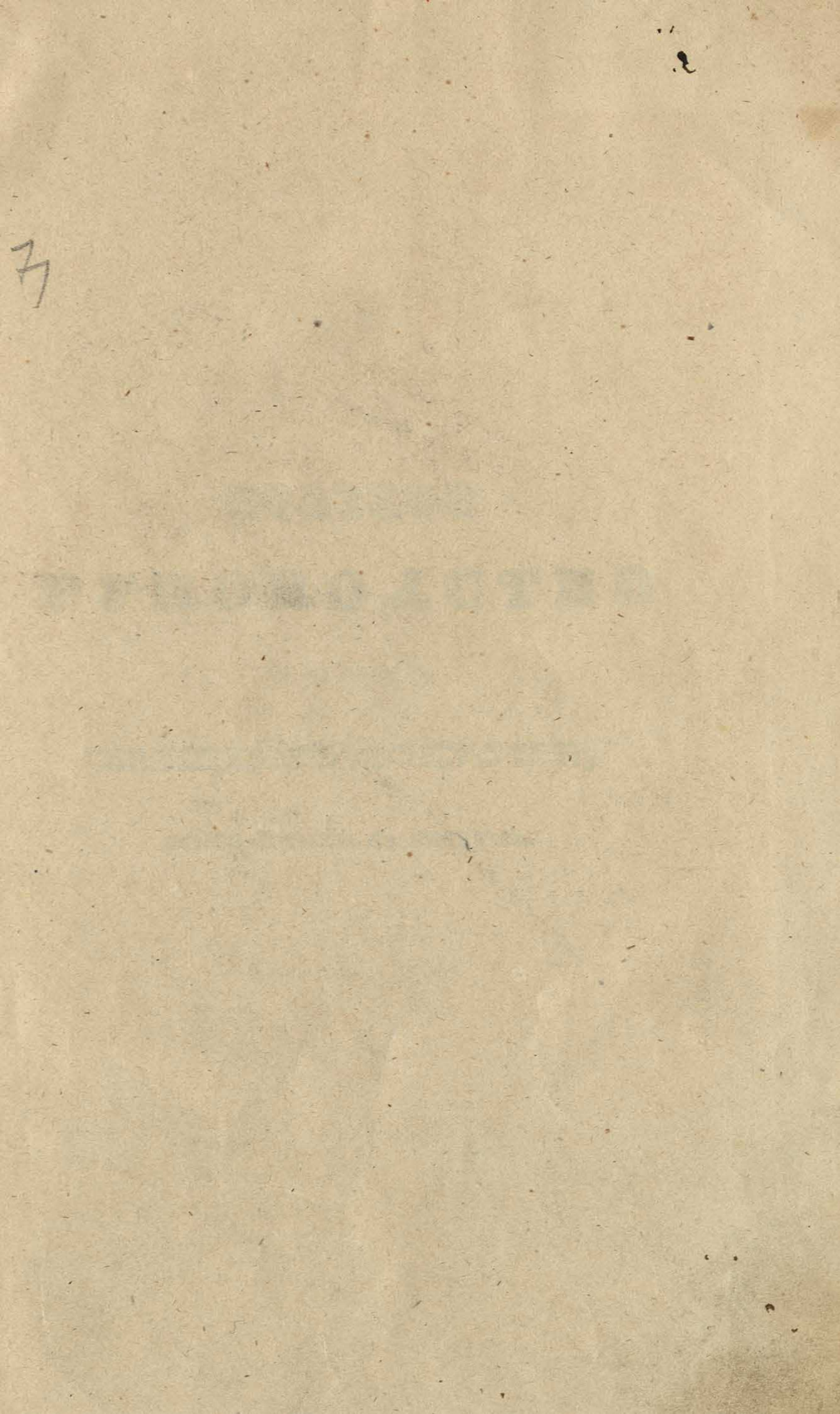


6

$\frac{8}{29}$

$\frac{7}{29}$

Ф. Л.



КРАТКОЕ
РУКОВОДСТВО

КЪ ПОЗНАНІЮ

ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ,

ОСНОВАННЫХЪ НА РИСУНКѢ.

КРАТКОЕ
РУКОВОДСТВО
КЪ ПОЗНАНІЮ
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ,
ОСНОВАННЫХЪ НА РИСУНКѢ,

составленное

В. Лангеромъ.



САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
ПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФІИ Х. ГИНЦЕ.
1841.

ПЕЧАТАТЬ ПОЗВОЛЯЕТСЯ,

съ тѣмъ, чтобы по напечатаніи представлено было въ Цензурный Комитетъ узаконенное число экземпляровъ. С. Петербургъ, 18 Октября, 1841.

Цензоръ *А. Фрейгангъ.*

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ВВЕДЕНІЕ.

Книга I, Архитектура.

Книга II, Ваяніе.

Книга III, Живопись.

ВВЕДЕНІЕ.

§ 1.

Названіе, опредѣленіе и раздѣленіе Изящныхъ Искуствъ.

Слово *Искуство*, въ обширномъ смыслѣ, означаетъ способъ производить что-либо по извѣстнымъ правиламъ съ извѣстною цѣлію.

Всѣ вообще Искуства можно раздѣлить на два рода: на *Механическія* и на *Изящныя*, или, какъ называли ихъ Древніе: *Искуства Свободныя*.

Механическія касаются однѣхъ только ремеслъ и нѣкоторыхъ практическихъ занятій. *Изящныя* имѣютъ цѣлію удовлетвореніе нравственныхъ наслажденій человѣка посредствомъ произведеній: или *невещественныхъ*, какъ напр. Музыка, Танцы, и т. п., или *вещественныхъ*, какъ напр. Живопись, Ваяніе и пр. Изящныя Искуства невещественныя, на Россійскомъ языкѣ, особаго, опредѣленнаго названія не имѣютъ. Вещественныя, составляющія, исключительно, предметъ книги сей, называются у насъ, всего чаще, *Художествами*, или просто *Искуствами Изящными*.

Предметъ *Художествъ* состоитъ въ образованіи, на основаніи рисунка, изящнѣйшихъ формъ, могущихъ существовать въ природѣ, или въ воображеніи. По сей причинѣ иностранные писатели именуютъ Художества также *Искуствами образовательными* (Bildende Künste, arti formanti, arts plastiques) или *Искуствами рисунка* (Zeichnende Künste, arti del disegno).

Древніе сего различія между Искуствами не дѣлали и относили къ общему названію свободныхъ, или Изящныхъ Искуствъ: Живопись, Скульптуру, Архитектуру, Музыку, Поэзію, Краснорѣчіе, Декламацію и большую часть Гимнастическихъ упражненій. Нынѣ подъ именемъ Художествъ, разумѣютъ, обыкновенно, только слѣдующія: Архитектуру, Скульптуру, Живопись и Гравированіе. Нѣкоторые присовокупляютъ къ симъ еще: Лѣпное Искуство, или Пластику (Plastice), Мозаику и н. др. Но подраздѣленія сіи совершенно излишни, ибо Пластика составляетъ часть Ваянія, а Мозаика есть только особаго рода Живопись; Гравированіе, въ строгомъ смыслѣ, есть также не что иное какъ Рисованіе, и слѣдовательно входитъ въ составъ Живописи. По сему еще основательнѣе, кажется раздѣлить Художества на три главныя вѣтви: на *Архитектуру*, или *Зодчество*, на *Скульптуру*, или *Ваяніе* и на *Живопись*. Мы будемъ слѣдовать сему послѣднему порядку.

§ 2.

Происхожденіе Изящныхъ Искуствъ, перемѣны, упадокъ, возрожденіе оныхъ.

Происхожденіе Изящныхъ Искуствъ, подобно первымъ обществамъ людей, скрывается во мракѣ временъ, но нѣтъ сомнѣнія, что оныя должны были родиться гораздо послѣ Искуствъ механическихъ, ибо имѣютъ предметомъ не простое удовлетвореніе первымъ потребностямъ, но доставленіе удобствъ и наслажденій, болѣе утонченныхъ, предполагающихъ уже нѣсколько высшую степень образованности.

Неосновательно было бы думать, что Художества произошли первоначально у одного какого-либо народа и отъ него перешли ко всѣмъ другимъ, ибо причиною рожденія оныхъ было стремленіе къ украшенію и усовершенію предметовъ — необходимое слѣдствіе врожденнаго человѣку чувства улучшить свое состояніе. Мы не войдемъ въ изслѣдованіе, который изъ древнихъ народовъ почувствовалъ прежде прочихъ необходимость въ Художествахъ и какого рода были первые опыты его въ оныхъ, ибо всѣ догадки касательно сего предмета были бы не что иное, какъ ипотезы, болѣе или менѣе вѣроподобныя; скажемъ только, что Художествами занимались, вѣроятно, всѣ извѣстные намъ древніе народы;

что въ началѣ были онѣ во всѣхъ странахъ равно несовершенны и въ каждой шли по собственной своей стезѣ до тѣхъ поръ пока вліяніе какого-либо чуждаго народа на образованіе и, слѣдовательно, на понятія объ Изяществѣ не измѣняло хода и направленія оныхъ. Такимъ образомъ, по мѣрѣ стеченія причинъ нравственныхъ, или физическихъ, въ иныхъ странахъ Художества развились быстро и возвысились, въ другихъ процвѣтали медленно, или, достигнувъ извѣстной степени совершенства, остановились на оной.

Слѣдуя порядку, принятому нами, мы покажемъ при изложеніи каждаго Художества въ особенности, въ какомъ состояніи находились оныя у Египтянъ, Персовъ, Финикіанъ, Этрусковъ и проч. Теперь ограничимся только краткимъ историческимъ обозрѣніемъ общаго хода оныхъ.

Ни въ какой странѣ Изящныя Искуства не шли съ такою быстротою къ совершенству, какъ въ Греціи. Климатъ, образъ правленія, религія, характеръ народный — все способствовало, здѣсь, возвышенію и процвѣтанію оныхъ. Пространство времени отъ Перикла до Александра, было самою блестящею эпохою въ Исторіи Художествъ, но вмѣстѣ съ симъ, какъ будто бы и послѣднимъ усиліемъ природы къ произведенію тѣхъ неподражаемыхъ образцевъ, коихъ остаткамъ мы нынѣ удивляемся. Послѣ сей счастливой эпохи, Искуства вдались въ излишества

и съ паденіемъ вольности Греціи, навсегда утратили прежнюю изящность. Музы классической страны сей, послѣдовали за колесницею побѣдителей и обратили труды свои на украшеніе столицы свѣта — Рима. Однако же школы, основанныя Греческими Художниками въ Римѣ, были уже не что иное, какъ школы подражанія и ученики, вышедшіе изъ нихъ, никогда, даже и въ самый цвѣтущій вѣкъ *Августа*, не могли сравниться въ изящности произведеній своихъ съ Греческими. Въ концѣ III вѣка испорченность Римскаго вкуса сдѣлалась весьма замѣтною. Въ продолженіе IV столѣтія Искусства уже быстро клонились къ упадку и наконецъ въ V вѣкѣ, вмѣстѣ съ разрушеніемъ Имперіи, совершенно пришли въ забвеніе. Причины, произведшія переворотъ сей были тѣже, которыя имѣли вліяніе и на судьбу Римскаго Государства: внутренніе раздоры и мятежи, испорченность и грубость нравовъ, вторженіе дикихъ народовъ и, наконецъ, излишнее рвеніе первыхъ поборниковъ Христіанской вѣры, которые искореняя идолопоклонство, не хотѣли щадить никакихъ, даже превосходнѣйшихъ произведеній языческаго Искусства. — Мало по малу, однако же, мракъ невѣжества, покрывавшій Европу разсѣялся. Художества, благопріятствуемыя обстоятельствами и новымъ порядкомъ вещей, свободою промышленности и торговли, наконецъ, вмѣстѣ

съ науками, воскресли. Въ XV столѣтіи вкусъ къ Готическимъ и Германскимъ произведеніямъ уже, отчасти, исчезъ; Зодчіе стали подражать Древнимъ, а Живопись и Скульптура, въ семъ же столѣтіи, образовали школы, которыхъ произведенія, удивительныя для того времени, не потеряли и нынѣ внутренняго своего достоинства.

Наконецъ, наступила эпоха славы и блеска возстановленныхъ Художествъ: Явились *Леонардо-Винчи*, *Тиціанъ*, *Микель-Анджело*, *Рафаэль*; они ознаменовали произведеніями своими вѣкъ Медицисовъ и Льва X, образовали школы и дали Художествамъ другое направленіе. Римъ возсталъ изъ развалинъ своихъ, и отряхнувъ прахъ забвенія, покрывавшій его въ продолженіе столь многихъ вѣковъ, зажегъ свѣтильникъ Музъ и распространилъ свѣтъ онаго по всей Европѣ.

§ 3.

О состояніи Художествъ нашего времени.

Чтобы судить о состояніи Художествъ нашего времени, должно обратить вниманіе на слѣдующіе главные предметы: 1.) на Школы и Академіи, 2.) на извѣстнѣйшихъ Художниковъ, 3) на уваженіе, каковымъ пользовались, или пользуются Искуства у какого-либо народа и наконецъ 4) на лица, которыя болѣе или менѣе имъ

покровительствуютъ. — На недостатокъ Школъ и Академій жаловаться нельзя; онѣ процвѣтаютъ въ Италіи, Германіи, Голландіи, Франціи, Англіи, Даніи, Испаніи, Россіи и проч., и ежели не всѣ, то, по крайней мѣрѣ нѣкоторыя, идутъ по надлежащей дорогѣ, не отступая отъ образцевъ Древности, или великихъ Мастеровъ, ознаменовавшихъ эпоху возстановленія Художествъ, и успѣли образовать своихъ знаменитыхъ Архитекторовъ, Ваятелей, Живописцевъ и проч. Безполезно было бы включить сюда имена всѣхъ лучшихъ новѣйшихъ Художниковъ, но не простительно не упомянуть о *Фидіасѣ* нашего времени — безсмертномъ *Дановѣ*, о *Торвальдсенѣ* и *Камучини* изъ которыхъ каждый могъ бы, одинъ, составить эпоху въ Исторіи Художествъ.

Что касается до уваженія, которымъ нынѣ пользуются Искуства, то оное никогда еще не было столь значительно, какъ въ наше время, и хотя Левъ X справедливо пользовался славою покровителя Художествъ, но вліяніе его простиралось только на предѣлы Римскіе и нѣсколько малыхъ Италіанскихъ владѣній; между тѣмъ какъ, нынѣ, нѣтъ ни одной образованной страны, въ которой бы Искуства не были уважаемы. — Монархи покровительствуютъ и ободряютъ оныя; учреждаютъ, для общей пользы, Музеумы, Кабинеты, Античныя залы, Галлереи; составляютъ собранія эстамповъ, рисунковъ, гипсо-

выхъ слѣпковъ и проч.; Вельможи вмѣняютъ себѣ въ честь украшать жилища свои драгоцѣнными изящными произведеніями, наперерывъ стараясь воодушевлять, отличать и поощрять, всѣми способами, Художниковъ; въ иныхъ же странахъ, даже и самый простой народъ знаетъ, уже, въ чемъ состоитъ Изящное (bello) и удивляется произведеніямъ Искуствъ.

Но можетъ быть спросятъ: «По какой причинѣ, въ наше время, число отличныхъ Художниковъ и произведеній не соотвѣтствуетъ числу хорошихъ Школъ и Академій? — Вопросъ сей достаточно разрѣшенъ въ *Замѣчаніяхъ Алгаротти, на Французскую Академію, находящуюся въ Римѣ*, и въ сочиненіи, о семъ же предметѣ, *Галлерати*. Но лучше всего объяснилъ сіе *Г. Роскоэ* въ Италіанскомъ переводѣ жизни Льва X. «Что было бы, говоритъ Писатель сей, съ Ис«кусствами, процвѣтавшими при семъ Папѣ, если «бы во время его не было *Микель-Анджеля* и «*Рафаэля*, или если бы сіи послѣдніе жили не «въ одно время и не при Львѣ X?» — Изъ замѣчаній его видно, что для процвѣтанія Художествъ недостаточно одного только сильнаго покровительства, но необходимо, также, и соревнованіе между самыми Художниками: ибо одно только желаніе превзойти своего соперника, одно стремленіе къ славѣ, можетъ побудить

Генія воспользоваться всѣми своими способностями и произвести что-либо великое, неподражаемое. Къ несчастію, въ наше время, соревнованія сего не существуетъ — Вотъ причина, по которой молодые люди, посвятившіе себя Художествамъ, оставляютъ съ такою поспѣшностію наши Школы, и, довольствуясь посредственностію, забываютъ, что въ Изящныхъ Искуствахъ это вѣрнѣйшій путь къ испорченности. Отъ сей же причины и тѣ изъ Художниковъ, которымъ поручается производство публичныхъ зданій, народныхъ памятниковъ и проч. думаютъ болѣе о соблюденіи частныхъ выгодъ, нежели о славѣ Отечества и своей собственной. — Сколь счастливо было то время, когда не только Храмы и Дворцы, но даже и вывѣски расписывались отличными Живописцами!

§ 4.

О Словѣ Художникъ и его употребленіи.

Греки и Римляне означали однимъ и тѣмъ же словомъ какъ занимавшихся Свободными Искуствами, такъ и Механическими, не полагая различія между Художникомъ и ремесленникомъ. Въ новѣйшее время начали называть Художниками, исключительно, однихъ Живописцевъ, Ваятелей, Граверовъ, Зодчихъ и вообще только

занимающихся, такъ называемыми, Искуствами рисунка.

Нѣкоторые исключаютъ изъ числа Художниковъ: Живописцевъ низшаго достоинства, орнаментистовъ, мебельныхъ рѣщиковъ, и проч.; но ежели разсудить, что разность достоинства ихъ зависитъ, единственно, отъ образа исполненія, и что, напримѣръ, Рѣщикъ на деревѣ можетъ возвыситься до степени отличнаго Ваятеля, то затрудненіе сіе въ названіи исчезнетъ. При всемъ томъ, надобно согласиться, что для истиннаго Художника не достаточно одного только механическаго навыка; онъ долженъ имѣть, кромѣ сего, ясное понятіе объ Изящномъ, любовь къ своему Искуству, энтузіазмъ ко всему великому и возвышенному и сію тонкую разборчивость, которую *Г. Собри* называетъ Поэзіею Искуствъ.

§. 5.

Объ Эстетикѣ.

Слово *Эстетика*, происходитъ отъ Греческаго aisthesis и означаетъ, собственно, *Познаніе о чувствованіяхъ;* но въ Художествахъ разумѣютъ подъ симъ названіемъ *Философію Изящныхъ Искуствъ*, или Науку, заключающую въ себѣ Теорію и общія правила, основанныя на Природѣ и соображеніяхъ со вкусомъ.

Первыя основанія науки сей были положены еще *Аристотелемъ*, который изъ многихъ частныхъ началъ, составилъ правила общія, но оныя относились болѣе, только, къ Риторикѣ и Поэзіи; новѣйшіе же теорики, слѣдуя по стопамъ его, старались основать на подобныхъ же правилахъ Теорію всѣхъ вообще Изящныхъ Искуствъ. *Дю-Бо* (Du-Bos) былъ первый, который въ своихъ Разсужденіяхъ о Поэзіи и Живописи пытался Теорію Художествъ подвести подъ одно общее начало, и опредѣлить непремѣнныя правила, а *Баумгартенъ*, первый далъ Теоріи Изящныхъ Искуствъ названіе Эстетики.

Большая часть основныхъ правилъ сей науки находится въ сочиненіяхъ: *Аббата Баттё*, подъ названіемъ: *Изящныя Искуства, подведенныя подъ одно общее начало*; *Гома*: *Опытъ о Критикѣ*; *Зульцера*: *Теорія Изящныхъ Искуствъ*; *Канта*: *Критика разсудка* (Kritik der Vernunft); *Вателе*: *Словарь Живописи*; *Гумбольдта*: *Эстетическіе Опыты*, и во многихъ другихъ сочиненіяхъ, касающихся до правилъ вкуса и проч.

§ 6.

Объ Изящномъ и Изящности идеальной.

Весьма много было писано объ *Изящномъ*, но опредѣлить оное гораздо труднѣе, нежели

понимать. Въ Художествахъ Изящное заключается въ составѣ *цѣлаго*, и зависитъ отъ приличнаго расположенія и соединенія частей онаго. Изящное плѣняетъ *формами*; но ежели въ формахъ сихъ не находится точнаго соотношенія между собою и къ своему цѣлому, то, не смотря на все Изящество каждой изъ нихъ — *Цѣлое* не можетъ назваться таковымъ.

Объ *Изящности идеальной* стали говорить только съ недавняго времени, ибо хотя *Лессингъ* и утверждаетъ, что въ книгѣ *Франциска Лана*, подъ названіемъ: Magisterium naturae et artis, уже упоминается, нѣсколько, объ оной, но надобно замѣтить, что въ книгѣ сей, слово *Изящное* принято въ метафизическомъ смыслѣ Схоластиковъ того времени; Идеальная же Изящность новѣйшихъ, есть не что иное, какъ совокупность разсѣянныхъ совершенствъ, только рѣдко и случайно находящихся въ Природѣ.

Знаменитый *Менгсъ* называетъ идеально-изящнымъ все то, что можно видѣть не иначе, какъ глазами воображенія. И, по опредѣленію его, въ Живописи идеально-изящное должно состоять въ выборѣ однихъ только совершеннѣйшихъ предметовъ природы, неимѣющихъ никакихъ недостатковъ, или излишествъ. Въ *Рисункѣ* разумѣетъ онъ подъ идеальною изящно-

стію — красоту формъ, превосходящую самую природу, и сообразное соединеніе совершеннѣйшихъ частей, въ одно цѣлое; въ *Тмосвѣтѣ*, именуетъ онъ, идеально-изящными — массы и ударенія свѣта, которыя Художникъ умѣлъ придумать, или выискать, дабы увеличить достоинство своего произведенія; въ *Колоритѣ* — выборъ красокъ и постепенное смягченіе оныхъ, противуположность сильныхъ съ слабыми и общее согласіе цвѣтовъ; въ *Сочиненіи* — изобрѣтеніе еще нигдѣ невидѣнныхъ предметовъ, выраженіе, никѣмъ еще не замѣченное, или лучше, рѣдкое въ природѣ, случаи, или мысли, совершенно поэтическіе. Наконецъ идеально-изящнымъ, называетъ онъ: извѣстныя выраженія, положеніе, движеніе всего человѣческаго тѣла, его головы, или нѣкоторыхъ членовъ.

Послѣдователи Менгса приводятъ въ примѣръ идеальной изящности: голову Фидіасова Юпитера, нѣкоторыя лучшія Греческія произведенія и слова Цицерона, который говоритъ, что Ваятели его вѣка, изображая Минерву, не пользовались никакими образцами, но, желая представить въ ней совершенство красоты, руководствовались единственно своимъ воображеніемъ. По ихъ мнѣнію, Египтяне потому именно не достигли до степени изящества Грековъ, что были только рабскими подражателями природы и не имѣли понятія объ изящности идеальной.

Легко можно было бы доказать неосновательность всѣхъ сихъ Теорій. *Вольфъ*, можетъ быть, всѣхъ справедливѣе сказалъ, что Изящное есть то, что нравится; а поелику то, что нравится, доставляетъ ощущеніе пріятное, или уничтожаетъ непріятность — что все равно: то посему *изящное* въ Художествахъ есть все то, что нравится глазу и не представляетъ ничего необыкновеннаго, или противуестественнаго. Всѣ прочія опредѣленія Изящнаго, скорѣе могутъ быть примѣнены къ существу *Совершенства*, или касаются только *относительно изящнаго*. Таковы напр. опредѣленія *Св. Августина*, полагавшаго *изящное* въ единствѣ и точномъ соотношеніи частей съ своимъ цѣлымъ; *Крузаса*, *Гутчесона* и другихъ, которые смѣшиваютъ изящное съ полезнымъ.

Первыя пріятныя ощущенія глаза произошли отъ созерцанія предметовъ, находящихся въ природѣ; первыя произведенія Искуства были не что иное, какъ подражанія природѣ; произведенія сіи тогда только стали почитаться изящными, когда сдѣлались въ подражаніяхъ своихъ точнѣе; посему Изящность въ Искуствѣ не иное что есть, какъ слѣдствіе, изысканія и выполненія красотъ природы, и, слѣдовательно, всякій Художникъ, который захочетъ превзойти природу, будетъ не есте-

ственъ, и произведетъ не идеально-изящное, но непріятное и отвратительное для взора. Онъ можетъ, по произволу, искать въ своемъ воображеніи совершеннѣйшихъ видовъ (forma), но оные никогда не могутъ быть иные, какъ совершеннѣйшіе виды природы.

Менгсъ говоритъ, что Художникъ можетъ вникнуть въ природу, усмотрѣть совершенства оной, составить выборъ изъ лучшихъ частей ея и образовать, такимъ образомъ, идеальное-цѣлое. Но ежели формы сего состава не суть идеальныя, то какимъ же образомъ цѣлое будетъ таковымъ?

Формы (виды), сколько бы прекрасны ни были, никогда не могутъ превзойти природу, иначе онѣ будутъ неестественны; а слѣдовательно и не будутъ нравиться взору. Массы и удаленія свѣта тогда только нравятся, когда естественны и вѣрны; если же примѣтно, что Художникъ старался выискать ихъ, тогда произведеніе его намъ не нравится; такимъ же образомъ не могутъ плѣнять насъ и краски, ежели постепенное смягченіе ихъ и общее согласіе противно природѣ; равно и сочиненіе, ежели представляетъ предметы совершенно необычайные, или странные, дѣйствія неестественныя и несправедливыя, чудовищныя или искаженныя, и проч.

И такъ, можно ли, послѣ сего, назвать иде-

ально-изящною — голову *Фидіасова Зевеса*? — Нѣтъ, ибо голова сія была не что иное, какъ голова человѣческая, но только самая величественная и благородная, какія нерѣдко встрѣчаются у Восточныхъ народовъ; Художникъ, читавшій, для изображенія головы сей, Гомера, читалъ Пѣвца и Живописца Греческой природы. Равнымъ образомъ, Ваятели, прибѣгавшіе къ вымыслу, чтобы представить *Минерву*, старались найти въ немъ только такую женщину, которая бы соединяла въ себѣ, кромѣ красоты тѣлесной, силу душевную, неустрашимость и величество; слѣдовательно, части, изъ которыхъ сіи Художники составили свою Минерву были, также, взяты въ природѣ. Хотя правда, что Египтяне не достигли, въ своихъ произведеніяхъ, изящности, усматриваемой у Грековъ; но нѣтъ сомнѣнія, однако же, что и они имѣли своего рода идеально-изящное, съ тою только разницею, что Греческая природа представляла Художникамъ гораздо изящнѣйшіе виды, нежели Египетская, и что Греческіе Художники умѣли лучше выбирать въ природѣ истинно изящное и совершеннѣйшее.

Нѣкоторые Теорики положительно утверждаютъ, что *Аполлонъ-Бельведерскій*, *Лаокоонъ*, *Геркулесъ-Фарнезскій* и многія другія образцовыя статуи древности, суть произведенія идеально-изящныя. Но кто увѣрилъ ихъ, что

статуи сіи не суть точныя подражанія природѣ, или, что въ нихъ есть совершенства, превосходящія оную? *Менгсъ* говоритъ, что природа подвержена случайностямъ, препятствующимъ, иногда, совершенству, ибо стремится, можетъ быть, не къ одной только сей цѣли, между тѣмъ какъ Искуство имѣетъ въ виду одну Изящность и, слѣдовательно, можетъ избѣгать несовершенствъ. Справедливо; но Греки, вѣрно, брали въ примѣръ не карликовъ, не горбатыхъ, увѣчныхъ, или хромыхъ, а старались подражать существамъ болѣе совершеннымъ; ибо можно ли назвать Искуствомъ находить изящное: — Искуство избѣгать несовершенствъ? Свобода Художествъ состоитъ въ способности выбирать изящное въ природѣ, или въ томъ, что сообразно съ оною, а не въ изысканіи предметовъ искаженной природы.

Тѣ же самые писатели, которые называютъ вышеупомянутыя статуи идеально-изящными, находятъ, что *Рафаэлъ*, *Аннибалъ-Карачи* и другіе извѣстные Художники, старались достичь идеально-изящнаго. Но въ чемъ же именно состоитъ величайшее достоинство произведеній ихъ, какъ не въ точномъ и справедливомъ изображеніи природы. Самый *Леонардъ* — сей великій Художникъ, который болѣе всѣхъ вышелъ изъ границъ обыкновеннаго подражанія и могъ бы возвыситься до сей, такъ называемой, иде-

альной изящности — что сдѣлалъ онъ, когда находился въ затрудненіи изобразить лице Спасителя въ своей Тайной-Вечерѣ? — Тоже самое, что и *Фидій* изображая Зевеса: — Представилъ голову не странную, не вымышленную, не химерическую, но такую, въ которой, вмѣстѣ съ умиленіемъ, соединялись милосердіе и кротость, приличныя Богочеловѣку. Не смотря однакожъ на сіе, никто еще, до сихъ поръ, не осмѣлился назвать голову сію изображеніемъ изящности идеальной.

Поборники таковаго понятія объ идеальной изящности утверждаютъ, что Художникъ можетъ творить новыя формы, можетъ перемѣнять находящіяся въ природѣ, производить новыя существа, превосходящія совершенствомъ своимъ природу, и сообщать, симъ образомъ, произведеніямъ своимъ, такую силу, какой въ природѣ не существуетъ. По сей причинѣ они даютъ Художнику способность творить, украшать, облагороживать предметы, и хотятъ чтобы онъ, въ особенности, пользовался преимуществомъ симъ при изображеніи добрыхъ и худыхъ свойствъ человѣка; какъ будто бы природа, столь обильная всякаго рода формами, и формами самыми выразительными, не представляетъ лицъ исполненныхъ впечатлѣніями страстей и чертами различныхъ нравовъ? — Знаменитые Художники древности и новѣйшихъ

времен и въ семъ случаѣ ничѣмъ другимъ не руководились, какъ природою. — Самъ *Леонардъ*, столь любившій новое и странное, который, пользуясь своимъ неограниченнымъ геніемъ, могъ бы скорѣе всѣхъ другихъ творить предметы, искалъ образцевъ, даже для карикатуръ своихъ, въ толпахъ народныхъ, на зрѣлищахъ между людьми различныхъ состояній, во время дѣйствія страстей ихъ, или пороковъ; однимъ словомъ: всегда въ природѣ. Въ драгоцѣнныхъ его твореніяхъ не находится ни одной строки, оправдывающей новѣйшую Теорію идеальной Изящности. Онъ говоритъ: о способностяхъ Живописца, о выборѣ предметовъ природы, о выборѣ изящныхъ лицъ, о красотѣ и безобразіи, о томъ, какимъ образомъ долженъ Художникъ изображать страсти человѣка, о перемѣнахъ могущихъ произойти на лицѣ человѣка, о дѣйствіяхъ его, о болѣе или менѣе значительныхъ случайностяхъ, происходящихъ отъ способностей его; но всѣ свои правила почерпнулъ онъ изъ природы и въ нихъ нѣтъ ни слова объ Изящности идеальной.

Дабы лице какой-либо фигуры могло называться идеально-изящнымъ, говорятъ новѣйшіе Теорики, надобно, чтобы оно давало точное понятіе о своемъ свойствѣ или родѣ, безъ отношенія къ другимъ частямъ тѣла, т. е. говоря другими словами: надобно съ точностію изо-

бражать нравы; но нравы находятся въ природѣ; отступая же отъ оной, нельзя не удалиться и отъ изящнаго. Однако же они соглашаются, что не всякій можетъ производить идеально-изящное, но только геніи самые возвышенные, да и тѣ не всегда, а только въ минуты вдохновенія, въ которыя душа приходитъ въ восторгъ. — Что же значитъ сіе? — Значитъ: что возвышенные геніи, во время вдохновенія лучше умѣютъ соединить изящныя части природы; лучше постигаютъ въ чемъ состоитъ совершенство; яснѣе, благороднѣе, искуснѣе и съ большею легкостію выражаютъ свои мысли, заимствованныя изъ природы; но отнюдь не доказываетъ возможности приводить въ исполненіе мысли о такихъ предметахъ, которыхъ въ природѣ не существуетъ. Художникъ, стремящійся къ совершенству, не есть еще человѣкъ, перестающій довольствоваться природою (какъ говорятъ нѣкоторые Французскіе писатели); онъ только ищетъ лучшаго въ оной, очищаетъ ее отъ недостатковъ, отъ всѣхъ пятенъ, отъ всего, что не соотвѣтствуетъ цѣли его, которая должна состоять, единственно, въ изящности, совершенствѣ, благородствѣ, придающихъ больше достоинства извѣстнымъ формамъ, или характерамъ и силу выраженіямъ; но не въ созиданіи новыхъ формъ, новыхъ характеровъ. Новость со-

стоитъ не въ формахъ, не заключающихъ въ себѣ ничего идеальнаго, но въ изобрѣтеніи предмета (сюжета), въ соединеніи формъ самыхъ изящныхъ, въ сочиненіи, въ порядочномъ расположеніи, въ приличномъ совокупленіи оныхъ. Въ семъ можетъ руководствоваться Художникъ своимъ воображеніемъ и произвести такимъ образомъ *истинно-изящное*, но все еще не *идеальное*.

Объ *Идеальной Изящности* писали: *Тенъ-Кетъ* (сочиненіе его включено въ творенія *Ричардсона*); *Менгсъ*, *Гагедорнъ*, *Рейнольдсъ*, *Лессингъ* и *Катремеръ-де-Кенси*. Послѣдній писалъ о семъ предметѣ весьма пространно.

Гораздо лучше было бы совсѣмъ не говорить молодымъ Художникамъ объ идеальной изящности, а поощрять ихъ, вмѣсто сего, къ изученію только природы и великихъ твореній Древнихъ, всегда слѣдовавшихъ природѣ изящной и всегда представлявшихъ предметы естества съ точностію, величественно, пріятно и красиво.

§ 7.

О вкусѣ въ Художествахъ.

Вкусъ, подобно Изящному, гораздо труднѣе опредѣлить, нежели понимать, или чувствовать. Не смотря однакоже на сіе, одни назвали его соединеніемъ разума и разсудка, другіе просвѣ-

щенною разсудительностію, которая, будтобы, находясь въ непосредственномъ сообщеніи съ сердцемъ, даетъ человѣку способность находить съ точностію соотношеніе между вещами сообразными, или одна другой противными; иные говорятъ, что вкусъ есть не что иное, какъ тонкая разборчивость, дающая живое, ясное и точное понятіе объ изящномъ, о вѣрномъ и правильномъ выполненіи частей, входящихъ въ какое-либо произведеніе; наконецъ нѣкоторые опредѣляютъ вкусъ, просто, способностію чувствовать изящное. — *Менгсъ* сравниваетъ вкусъ въ Искуствахъ со вкусомъ физическимъ. Одинъ дѣйствуетъ на зрѣніе и на умственныя чувства, другой на языкъ.

Не входя въ подробное разсмотреніе всѣхъ сихъ отвлеченныхъ понятій, скажемъ только, что въ Изящныхъ Искуствахъ, вкусъ есть не что иное, какъ способность открывать съ перваго взгляда въ какомъ-либо предметѣ исключительно красивую черту онаго, или иначе: вкусъ есть чувство разборчивости, заставляющее художника отдавать преимущество одному предмету предъ другимъ. Разборчивость сія опредѣляетъ чистоту и испорченность вкуса.

Вкусъ бываетъ различныхъ родовъ: *Вкусъ естественный* есть вкусъ, по которому Художникъ приводитъ въ исполненіе свои мысли, руководясь одною природою, и не учившись предва-

рительно съ произведеній знаменитыхъ Художниковъ. Легко усмотрѣть, что въ семъ случаѣ вкусъ и способность, или талантъ, одно и тоже. *Вкусъ искуственный* есть тотъ, который Художникъ получаетъ отъ созерцанія чужихъ произведеній, или когда ученикъ руководствуется правилами своего учителя. *Вкусомъ народнымъ* называютъ духъ къ привычкамъ, или системѣ, по которой извѣстныя красоты, или извѣстные недостатки удерживаются въ произведеніяхъ Художниковъ какой-либо Школы. — *Вкусъ особенный* есть вкусъ принадлежащій исключительно какому-либо Художнику; онъ состоитъ въ наклонности его къ нѣкоторымъ предметамъ преимущественно предъ другими. Весьма трудно и рѣдко случается, чтобы вкусъ Художника былъ во всѣхъ частяхъ одинаково совершененъ и по сему часто говоря о вкусѣ какого-либо народа, Школы или Художника, разумѣютъ подъ симъ словомъ (можетъ быть весьма справедливо) стиль и манеръ. *Вкусъ величественный* состоитъ въ выборѣ главнѣйшихъ частей въ природѣ, и въ изображеніи предмета такимъ образомъ, чтобы въ составъ онаго не входили части излишнія, слабыя, или постороннія (subordinati); напротивъ того *Вкусъ низкій*, или *бѣдный* (meschino) обращается на мѣлочи и даетъ чрезъ то произведенію нѣкоторую холодность и сухость. Такимъ образомъ въ Ис-

куствахъ, какъ и въ Литтературѣ, *Вкусомъ чистымъ* называютъ тотъ, который удаляется отъ всякаго несовершенства, а *дурнымъ*, который заключаетъ въ себѣ недостатки и доходитъ до крайностей.

О вкусѣ, примѣненномъ къ Художествамъ писали: *Зульцеръ*, *Ваттеле*, *Винкельманъ*, *Ричардсонъ*, (два послѣдніе въ особенности о вкусѣ въ Живописи), *Ложье*, *де Пиль* (des Piles) *Милиція* и многіе другіе. Ученый *Гейне* написалъ диссертацію: De morum vi ad sensum pulchritudinis, quam artes sectantur, въ которой весьма хорошо говоритъ о вліяніи обыкновеній на вкусъ. *Ягеманъ* издалъ въ свѣтъ *Разсужденіе о чистомъ вкусѣ въ Художествахъ*, переведенное и напечатанное во Франціи 1771 года, въ 12 д. л.

§ 8.

О Подражаніи.

Искуства, основанныя на рисункѣ могутъ назваться подражательными, ибо основаны на подражаніи изящной природѣ. Подражаніе сіе составляетъ сущность оныхъ и ежели выполнено неудачно, то не можетъ нравиться. Напротивъ того чѣмъ съ большею точностію подражаніе изображаетъ изящный подлинникъ, тѣмъ оное пріятнѣе.

Всѣ писатели по сей части, начиная съ

Аристотеля до нашего времени, совѣтуютъ Художникамъ всегда подражать природѣ.

Почему же, спросятъ, можетъ быть, нѣкоторые: *Жерардъ-Довъ*, *Теньеръ* и многіе другіе Фламандскіе живописцы, строгіе послѣдователи природѣ, не превзошли *Рафаэля* или великихъ Художниковъ Италіанской Школы? — Не трудно дать отвѣтъ: потому что *Рафаэль* и другіе лучшіе художники Италіанской Школы презирали низкую природу, выбирали изъ нея только лучшее, занимались предметами благородными и величественными, одушевляли произведенія свои отличнымъ вымысломъ и выполняли ихъ съ тѣмъ искусствомъ и ловкостію, которыя отличаютъ подражаніе геніальное отъ обыкновенной копіи. Ежели подражаніе изображаетъ съ точностію одну только простую природу, то сего еще недостаточно, и хотя есть и въ этомъ достоинство, но не самое главное. Художникъ имѣетъ право дѣлать выборъ въ предметахъ природы и употреблять средства способствующія ему изображать оную съ большею выразительностію; одушевлять, оживлять, облагороживать и возвышать.

Необходимость заставляетъ Художника, говоритъ *Винчи*, дѣйствовать въ тѣсныхъ предѣлахъ подражанія, но вся природа во власти его; онъ можетъ выбирать для себя лучшее изъ цѣлаго міра и составлять разсѣянныя части

изящнаго въ одно цѣлое. Онъ можетъ давать большую правильность очеркамъ, величественность формамъ, пріятность (grazia) положеніямъ, красоту членамъ; можетъ придавать большую развязность движеніямъ человѣка, величественность и ясность челу, умъ и огонь глазамъ, свѣжесть и здоровье лицу, кротость устамъ и проч. Неоспоримо что все сіе основано на подражаніи, но на подражаніи возвыщенномъ, соединенномъ съ чувствомъ, критикою и разсудкомъ. Впрочемъ не всегда самое точное подражаніе природѣ бываетъ самое изящное, ибо есть случаи, въ которыхъ и самый геніальный Художникъ принужденъ копировать, или такъ сказать, перенимать (contraffare) природу, напр. когда избранный имъ предметъ заставляетъ его изобразить такой случай, въ которомъ природа сама по себѣ не заключаетъ ничего возвышеннаго и теряетъ свою красоту: бездушный трупъ, умирающаго, больнаго и т. п. Картина *Жераръ-Дова*, представляющая человѣка въ водяной болѣзни, находившаяся прежде въ Королевскомъ Дворцѣ въ Туринѣ, можетъ почесться, въ семъ родѣ, образцомъ совершенства.

Подражать можно не одной только природѣ, но также и произведеніямъ извѣстныхъ мастеровъ, но въ семъ случаѣ должно обращать вниманіе на два обстоятельства: на особенные

пріемы (манеръ) Художника, которые можно уподобить различнымъ удареніямъ голоса Оратора, или Пѣвца, и на правила, по которымъ Художникъ изображалъ свой предметъ. Однакоже слѣдовать слѣпо особымъ пріемамъ (манерамъ) какого-либо мастера и присвоивать ихъ, такъ сказать, себѣ, не можетъ, кажется, соотвѣтствовать успѣхамъ молодаго Художника, ибо симъ путемъ, онъ самъ никогда не сдѣлается образцомъ подражанія. По сему молодые Художники, слѣдуя какому-либо мастеру, должны, сначала, хорошо, вникать въ правила, начала и теорію того Художника, котораго выбрали себѣ въ образецъ. — Иногда молодымъ Художникамъ совѣтуютъ, и кажется, очень благоразумно, выбирать въ произведеніяхъ извѣстныхъ мастеровъ однѣ только лучшія части и сначала копировать и подражать имъ, а потомъ копировать сіи же самыя части съ природы. — Симъ способомъ могутъ они пріучиться сравнивать природу съ искусствомъ и смотрѣть на нее глазами Художниковъ геніальныхъ.

Сіе же самое должно разумѣть и о древнихъ скульптурныхъ произведеніяхъ, могущихъ почесться лучшимъ предметомъ для подражанія. Художникъ долженъ при копированіи съ сихъ произведеній чаще сравнивать оныя съ природою. Подражаніемъ можетъ пользоваться не только начинающій но и самый даже искусный Худож-

никъ. Кромѣ сего, подражаніе свободное, разсудительное, благоразумное, способно возбудить въ Художникѣ соревнованіе, облегчить и обогатить его мысли, питать и поддерживать его геній. Ежели при семъ онъ умѣетъ благоразумно выбирать въ своихъ подражаніяхъ части и цѣлое, то онѣ никогда не будутъ казаться скраденными (plagiat). — *Пуссена* напр. никто не упрекаетъ за то, что въ нѣкоторыхъ картинахъ своихъ онъ изображалъ прекрасную статую бойца (gladiatore). Древніе также пользовались подражаніемъ и въ произведеніяхъ ихъ нерѣдко случается видѣть повторенія одного и того же предмета, какъ напр. фигуръ изъ группы Ніобеи, Аполлона-Бельведерскаго и проч.

Многіе изъ сочинителей, писавшихъ объ *изящномъ*, о *вкусѣ* и *стилѣ* въ Искусствахъ, говорили также и о подражаніи. Г. *Гагедорнъ* писалъ очень пространно о границахъ подражанія и характерѣ удачнаго подражателя. Сюда можно также отнести одну изъ рѣчей Г. *Рейнольдса*: *о излишне рабскомъ подражаніи природѣ.*

§ 9.

О выраженіи.

Выраженіе есть слѣдствіе мыслей, произведенныхъ въ душѣ, посредствомъ извѣстныхъ впечатлѣній.

Средства, употребляемыя въ Художествахъ, для исполненія какого-либо выраженія, суть: Различныя положенія тѣла, движенія онаго, очеркъ лица и частей оное составляющихъ, цвѣтъ его и, наконецъ, дѣйствіе цѣлой фигуры вообще. Ежели Художникъ умѣетъ изобразить человѣческую фигуру такъ, что она кажется имѣющею движеніе и душу, то говорятъ, что въ ней находится выраженіе.

Но какимъ образомъ достичь Художнику совершенства въ выраженіи? — Отнюдь не посредствомъ изящности идеальной, но только стараніемъ заучивать тѣ случаи, въ которыхъ природа обнаруживается съ большею силою, или изящностію. Ежели же онъ не находитъ возможности видѣть подобные случаи въ природѣ, то пусть ищетъ ихъ въ историческихъ, или стихотворныхъ описаніяхъ и выбираетъ изъ нихъ только такіе, которые наиболѣе сходны съ природою. Вкусъ научитъ его находить приличное и сообразное обстоятельствамъ, примѣнять характеры и страсти къ изображеніямъ своимъ.

Винкельманъ говоритъ, что выраженіе иногда измѣняетъ черты лица и даже самое расположеніе тѣла и искажаетъ формы, составляющія изящность. Послѣднія слова не совсѣмъ справедливы, хотя и произнесены истиннымъ знатокомъ Искуствъ, ибо ежели Художникъ вникнетъ

въ природу, не предаваясь излишне пылкому воображенію, то всегда будетъ въ состояніи придать изящный характеръ лицу человѣка раздраженнаго, удрученнаго печалію, находящагося въ отчаяніи и даже въ страстяхъ еще сильнѣйшихъ. Винкельманъ, хотѣлъ, можетъ быть, только сказать, что выраженіе порочной страсти на человѣческомъ лицѣ, искажаетъ оное, и въ семъ случаѣ онъ совершенно справедливъ. Лаокоонъ и Ніобея суть образцы выраженія сильнѣйшихъ страстей, не смотря однакоже на то, фигуры сіи изящны и благородны.

Въ выраженіи надобно умѣть отличать *существенное,* или необходимое (essenziale) отъ *случайнаго* (accidentale), и дабы научиться находить сіе различіе, необходимо вникать въ природу, замѣчать въ какихъ случаяхъ и какія черты обнаруживаются на человѣческомъ лицѣ во время дѣйствія страстей и какія движенія тѣла сопровождаютъ оныя. Образцы выраженій находятся во многихъ собраніяхъ головъ сдѣланныхъ извѣстнѣйшими Художниками. Чтеніе сочиненій *Лафатера* можетъ также доставить большую пользу образованному Художнику.

Леонардо - Винчи писалъ обширно о выраженіи въ своемъ *Трактатѣ о Живописи. Ломаццо* также касался сего предмета; равнымъ образомъ въ книгѣ *Джанбатиста - Порта*, *о человѣческой*

физіогноміи, можно найти много полезныхъ наставленій. Изъ новѣйшихъ писали о семъ предметѣ: *Алгаротти: въ разсужденіяхъ о Живописи*, *Лебрюнъ* въ разныхъ своихъ сочиненіяхъ и другіе. Между прочимъ для молодыхъ Художниковъ, занимающихся Историческою Живописью Англичанинъ *Ральфъ* представилъ нѣсколько примѣровъ выраженія, заимствованныхъ имъ изъ картоновъ *Рафаэля*.

§ 10.

О стилѣ и манерѣ.

Способъ совокуплять въ одно цѣлое, части, изъ которыхъ должно состоять какое-либо художественное произведеніе, называется *Стилемъ*. Стиль бываетъ: *высокій*, *величественный*, *изящный*, *выразительный*, *естественный*, смотря по тому, какъ и на какихъ основаніяхъ приведено въ исполненіе произведеніе Искуства.

Кромѣ сего есть *Стили*, исключительно принадлежащіе какой-либо націи или вѣку. Такимъ образомъ существуетъ стиль Египетскій, Этрускій, Греческій, Римскій и проч. Впрочемъ стили сіи отличаются одинъ отъ другаго не столько по мыслямъ и изобрѣтенію, сколько по способу составлять, рисовать и приводить въ исполненіе произеденія.

Высокое, (sublime) въ художествахъ, подобно какъ и во всѣхъ другихъ произведеніяхъ человѣческаго генія, состоитъ въ выразительности и силѣ, которыя въ своемъ родѣ превосходятъ всякое ожиданіе. Отъ сей-то причины высокое возбуждаетъ и поражаетъ. *Стиль высокій,* есть стиль высшаго совершенства Искуства — стиль производящій въ душѣ самыя сильныя впечатлѣнія, живое удовольствіе или отвращеніе, отважность или боязнь; однимъ словомъ, высокій стиль есть тотъ, который возбуждаетъ дѣйствіе умственныхъ способностей. Древніе въ особенности, а между новѣйшими Рафаэль достигли *высокаго* въ выраженіи характеровъ и чувствованій. Чувства возвышенности и благоговѣнія, раждающіяся при созерцаніи какого-либо зданія, доказываютъ, что высокій стиль можетъ существовать и въ Архитектурѣ. Есть предметы и мысли, которые поражаютъ удивленіемъ почти въ ту же минуту, когда мы получаемъ о нихъ понятіе, и напротивъ того есть другіе, которые даже и при подробнѣйшемъ разсмотрѣніи оныхъ, не дѣлаютъ глубокаго впечатлѣнія, хотя также способны, въ иныхъ случаяхъ, исполнить удивленіемъ, напримѣръ, когда представлены въ совершенно новомъ и особенномъ видѣ; по сей причинѣ нѣкоторые Теорики раздѣлили стиль высокій: на *существенный* (essentiale) и *случайный* (accidentale),

смотря по тому, высокъ ли предметъ самъ собою, или заимствуетъ возвышенность отъ образа, какимъ представленъ зрѣнію. Стилю высокому свойственна простота, какъ въ изобрѣтеніи, такъ равно и въ исполненіи. — Ежели изобрѣтеніе не заключаетъ въ себѣ единства, то оное не можетъ почесться *высокимъ*, ибо только отъ изобрѣтенія зависитъ расположеніе предметовъ, и слѣдовательно ежели композиція слишкомъ сложна, свѣтъ разбитъ, колоритъ выисканъ, то въ картинѣ не будетъ гармоніи и она не произведетъ общаго эффекта, или впечатлѣнія на зрителя. Простота и сила суть принадлежности стиля высокаго. Вообще въ семъ случаѣ къ Изящнымъ Искуствамъ можно примѣнить правило *Лонгина*, по которому высокое состоитъ въ выраженіи многаго немногими словами.

Стилемъ *величественнымъ* (*грандіознымъ*) называютъ въ композиціи нѣкоторую благородную и важную простоту (imponente). Грандіозность не столько производитъ впечатлѣнія на глазъ, сколько на душу, и потому имѣетъ нѣкоторое сходство съ чувствомъ высокаго. — Такъ напримѣръ говорятъ о рисункѣ, плѣняющемъ или возвышающемъ душу зрителя, что характеръ онаго и выраженіе грандіозны; *Грандіозное* происходитъ также какъ и *высокое* отъ простоты, единства мыслей и дѣйствія.

Нѣкоторые утверждаютъ, что слово Грандіозность, употребляемое Италіанцами и принятое съ нѣкотораго времени также и Французами, не имѣетъ столь опредѣленнаго значенія, какъ *высокое*, и принимается въ болѣе обширномъ смыслѣ; такъ напримѣръ можно сказать: грандіозная композиція, фигура, голова, грандіозный эскисъ и проч.

Что касается до *Стиля изящнаго* и *Стиля выразительнаго*, то къ онымъ можно примѣнить сказанное въ §§ 6-мъ и 9-мъ.

Когда произведеніе Искуства имѣетъ въ себѣ видъ легкости, и когда въ ономъ непримѣтно ни усилій, ни трудовъ, то стиль онаго называется *естественнымъ*. Естественность есть одно изъ первѣйшихъ достоинствъ Искуства, ибо дѣлаетъ оное пріятнымъ и привлекательнымъ для глазъ и въ тоже время сохраняетъ надлежащее согласіе между умомъ и предметами природы соприкосновенными (coordinati) съ нашими чувствами. Непонятно какимъ образомъ защитники идеальной изящности, говоря о качествахъ Стиля *естественнаго* и способѣ изображать предметы природы, совѣтуютъ Художнику не представлять взорамъ ничего химерическаго, вымышленнаго, могущаго обезобразить природу, или измѣнить естественный ея видъ; между тѣмъ какъ неоспоримо, что даже и самый незначащій по себѣ предметъ, но пред-

ставленный со всею точностію, можетъ произвести живѣйшее впечатлѣніе. Нѣкоторые смѣшиваютъ стиль *естественный* съ *легкимъ* (свободнымъ), но легкость въ Искусствахъ, подобно какъ и въ другихъ дѣйствіяхъ генія, есть не что иное, какъ слѣдствіе врожденныхъ способностей. Такимъ образомъ говорятъ напр. легкая кисть, легкій рѣзецъ, дабы означить противное принужденному и тяжелому; но одна легкость недостаточна для достиженія совершенства, и легкость въ сочиненіи зависитъ единственно отъ плодовитости генія. Называютъ также легкостію знаніе, или привичку Художника избѣгать непринужденно и удобно препятствій, встрѣчающихся при сочиненіи, или выполненіи предмета. Всѣ сіи свойства принадлежатъ къ составу и опредѣленію стиля.

Манеромъ называютъ вообще способъ Художника сочинять и исполнять свой предметъ; по сей причинѣ манеры бываютъ въ изобрѣтеніи, составѣ и выраженіи предмета, и манеры сіи составляютъ отличительныя свойства произведенія какого-либо мастера, или Школы. Маперъ по своему свойству принадлежитъ къ стилю и имѣетъ тѣсное съ онымъ соединеніе, но болѣе матеріаленъ.

Когда мускулы фигуры выражены слишкомъ явственно, то маперъ сей называется *сильнымъ* (rissentito), или, какъ говорятъ Французы,

ръзкимъ (prononcé). Сіе же слово можно примѣнять и къ выраженіямъ отважнымъ или поразительнымъ (terribile), каковы были картины *Микель-Анджела.*

Маперъ *граціозный*, т. е. *нѣжный* и *правильный*, бываетъ тогда, когда очерки красивы, точны, пріятны, сдѣланы съ легкостію и близки къ природѣ. Маперъ въ которомъ, кромѣ правды и нѣкотораго величества, находится выразительность сильнѣйшая обыкновенной въ природѣ, называется *грандіознымъ.* (величественнымъ). Кромѣ сего бываютъ манеры ошибочные; таковы напр. манеры: *Романтическій*, *бѣдный* (meschino), *Карикатурный* (caricato), *тяжелый* и проч.

Маперомъ называется также способъ Художника работать въ различныя эпохи его жизни; напримѣръ: маперъ *юношескій*, получаемый при ученіи у какого-либо наставника; маперъ *средняго возраста*, образуемый самимъ Художникомъ въ то время, когда онъ, переставъ учиться, развиваетъ свой собственный геній, свои силы и пріобрѣтаетъ все собственное; наконецъ маперъ *дряхлости*, въ которомъ произведенія Художника становятся слабыми и упадаютъ въ достоинствѣ отъ слабости силъ и умственныхъ способностей Художника. Въ различныхъ періодахъ какой-либо Школы бываютъ также различные манеры.

Слово: *манеръ*, употребляютъ также для означенія ложной привычки дурныхъ Художниковъ повторять и копировать свои собственныя произведенія, удаляясь отъ истины и природы. Въ семъ случаѣ Художниковъ называютъ *маніеристами*.

Въ *разговорахъ о Живописи*, *Де-Пиля* заключаются сужденія, показывающія причины, отъ которыхъ происходятъ особенные манеры и средства къ избѣжанію худыхъ манеровъ.



Сдѣсь минеры, употребляемые подъ соединенія, должно соединить глубиною двойною поперечныхъ и поперечныхъ своихъ соединеній произвести, удалить отъ минъ и другими. Въ семъ случаѣ Офицеровъ назначать минерскихъ.

Въ разговорѣ о Минёрахъ, для Минъ занятія отдѣлѣ, положенія причины, сила которыхъ происходитъ собственно минеры и предпочита въ кавальеро нужныхъ минеровъ.

АРХИТЕКТУРА.

КНИГА I.

ГЛАВА I.

Определенiе Архитектуры, ея предметъ, происхожденiе и роды.

Архитектура, Зодчество, принятая въ смыслѣ означающемъ Изящное Искуство, есть наука строить по правиламъ пропорцiй, основаннымъ на природѣ и вкусѣ. Искуство строить было одно изъ первыхъ потребностей человѣка и посему существовало во всѣ времена и во всѣхъ странахъ, ибо и самые даже дикiе народы строятъ себѣ хижины и другiя сему подобныя убѣжища, для укрытiя себя отъ непогодъ и перемѣнъ времени. Но цѣль Архитектуры въ значенiи Искуства Изящнаго гораздо важнѣе, ибо требуетъ, чтобы зданiе, кромѣ главнаго предназначенiя своего, имѣло еще другiя совершенства, чтобы отличалось своимъ порядкомъ, приличiемъ, удобностiю внутренняго расположенiя, красивостiю формъ и давало видомъ своимъ понятiе о цѣли, съ которою построено;

наконецъ, чтобы имѣло правильность и чистый вкусъ въ украшеніяхъ какъ внутреннихъ такъ и наружныхъ. Таковая Архитектура не была принадлежностію всѣхъ временъ и странъ, ибо есть уже плодъ образованности.

Архитектура по предмету своему раздѣляется на разныя отрасли. Такимъ образомъ, относительно странъ, она имѣетъ свои роды и отличительныя качества; относительно времени — разныя эпохи и періоды и проч.

Главное раздѣленіе Архитектуры, на: *Гражданскую*, *Военную* и *Морскую*. Мы будемъ говорить только о первой, собственно принадлежащей Изящнымъ Искуствамъ. — Въ отношеніи къ народамъ, извѣстнѣйшіе роды сей Архитектуры суть слѣдующіе: Египетская, Персидская, Индѣйская, Финикійская, Еврейская, Этруская, Греческая, Римская, Арабская, Готическая, Саксонская и Китайская. Относительно эпохъ времени, оную можно раздѣлить на *Архитектуру древнюю*, *среднихъ вѣковъ* и, наконецъ, *новѣйшую*.

Архитектура какъ изобрѣтеніе, служащее для удобства въ жизни, должна занять первое мѣсто между прочими Искуствами, ибо имѣетъ цѣлію полезное. Она необходима къ сохраненію здоровья человѣка, къ его безопасности и къ порядку общественному; она передаетъ потомству великія дѣянія народовъ и, торжествуя надъ

усиліями разрушительнаго времени, дѣлается какъ бы хранительницею славы, вкуса и творческаго генія; даетъ понятіе послѣдующимъ вѣкамъ о степени могущества или слабости Государствъ, доставляетъ честь Властителямъ покровительствующимъ ее, и свидѣтельствуетъ о степени изящества, или испорченности вкуса извѣстнаго времени.

Изъ сего легко понять, что Архитектура Гражданская могла произойти не прежде какъ когда общества достигли уже нѣкоторой степени образованности, когда люди, размножившись, начали собираться въ городахъ и, забывъ грубыя наслажденія и дикую жизнь, замѣнили оныя подражательными Искуствами. Столь же удобно понять, что Архитектура Гражданская должна была принять у различныхъ народовъ, различные виды, смотря по климату, свойству и произведеніямъ земли, по нраву жителей, по ихъ образу жизни, по ихъ общественнымъ постановленіямъ и большему или меньшему богатству народа. Первоначальные народы, будучи пастырями, или звѣроловами, довольствовались ущеліями скалъ, пещерами, которыя представляла имъ природа, и шатрами, которые весьма удобны были для ихъ кочующей жизни. Народы земледѣльцы начали строить хижины изъ дерева, и вотъ какимъ образомъ, было вѣроятно положено начало зодчеству, усо-

вершенствовавшемуся въ послѣдствіе времени. Въ слѣдующихъ главахъ, при описаніи Архитектуры каждаго народа порознь, мы объяснимъ сіе подробнѣе.

ГЛАВА II.

Объ Архитектурѣ Египетской.

По мнѣнію нѣкоторыхъ, характеръ Египетской Архитектуры состоитъ въ прочности строенія и грубости формъ. Однакоже характеръ сей не исключительно принадлежитъ однимъ Египтянамъ, ибо въ отношеніи къ твердости и огромности можно противупоставить оной Архитектуру другихъ древнихъ народовъ. Храмы вырубленные Индѣйцами въ скалахъ, дворецъ Персеполя и даже Храмъ Іерусалимскій могутъ служить сему доказательствомъ.

Думать надобно, что первые успѣхи Египтянъ въ образованности были сдѣланы въ Верхнемъ Египтѣ, и потому памятники, находящіеся въ сей части онаго гораздо древнѣе существующихъ въ нижнемъ Египтѣ. Первобытные жители верхняго Египта жили по берегамъ Аравійскаго залива въ пещерахъ, вырубленныхъ въ горахъ и скалахъ, и вотъ какимъ образомъ получили существованіе подземныя зданія въ

нѣдрахъ утесовъ, возбуждающія и до сихъ поръ удивленіе путешественниковъ. Неизвѣстно Индѣйцы ли отъ Египтянъ заняли мысль дѣлать жилища въ горахъ, или Египтяне отъ Индѣйцевъ; но весьма однакоже вѣроятно, что Архитектура сихъ народовъ получила начало отъ пещеръ, образуемыхъ самою природою. Къ подтвержденію сего мнѣнія могутъ служить описанія многихъ пещеръ, въ которыхъ находятся образованныя самою природою арки различныхъ видовъ, двери, величественные своды, галлереи и проч., и въ коихъ сталактиты и сталагмиты нерѣдко представляютъ колонны, пиластры, капители, украшенія разнаго рода, и могли нѣкогда подать мысль къ изобрѣтенію разныхъ Архитектурныхъ частей.

Сохранившіяся строенія Египетскія, по которымъ единственно можно судить объ Архитектурѣ сего народа, имѣютъ разительную для перваго взгляда величественность и простоту. Должно приписать сіе обычаю Египтянъ строить изъ огромныхъ камней и дѣлать колонны такой величины и размѣра, которымъ подобныхъ ни у какого другаго народа не находится. Но зданія сіи большею частію не имѣютъ ни симетріи, ни пропорціональности, ни красоты; иногда совершенно безъ украшеній, а иногда украшены слишкомъ много; различныя же части украшеній сихъ или дурно расположены, или съ нѣ-

котораго рода сухостію. Кажется, что Архитектура родившись въ Египтѣ во времена весьма отдаленныя, сдѣлала въ странѣ сей весьма быстрые успѣхи, но никогда не могла дойти до той степени совершенства, чтобы соединять прочность съ красотою.

Главнѣйшіе памятники Архитектуры древнихъ Египтянъ, суть: *подземныя пещеры* въ *Ѳиваидѣ*; самыя большія находятся близъ города *Сіута*, много другихъ близъ *Гаяръ-Силчили* и нѣкоторыя покрыты Гіероглифами самаго древняго вида. *Пирамиды* средняго Египта. *Обелиски*; изъ сихъ послѣднихъ многіе перенесены въ Италію, во Францію и проч. *Каналы* доказывающіе геній строителей, высокія мысли и даже нѣкотораго рода дерзость ихъ. *Монолитные*, или сдѣланные изъ однаго камня покои; одинъ изъ сихъ, весьма большой, описанъ Геродотомъ; нѣсколько другихъ не столь обширныхъ, имѣющихъ видъ храмиковъ и помѣщенныхъ въ другіе большіе, описаны Г. *Денономъ*. Наконецъ развалины *огромныхъ храмовъ*, покрытыя Гіероглифами расписанными, или вырѣзанными и украшенныя снаружи Сфинксами, звѣрями и обелисками.

Стѣны большей части Египетскихъ зданій были непомѣрной толщины, крыши обыкновенно дѣлались изъ одного куска камня, лежавшаго съ одной

стѣны на другую и для поддержанія сей ужасной тяжести ставились столбы четырехъ-гранные, осьмигранные, шестигранные и иногда круглые, но весьма различные въ своихъ пропорціяхъ, и по большей части безъ базъ; капители также были различны и иногда дѣлались въ видѣ четырехугольника, гладкаго, или покрытаго Гіероглифами, иногда украшались пальмовыми листьями и имѣли видъ сосудовъ, поставленныхъ на колонну, или видъ опрокинутаго колокола. Египтяне не знали ни Фриза ни Архитрава, ни Карниза, но замѣняли оные камнями грубо положенными на колонны; во многихъ храмахъ двери были шире внизу нежели вверху. *Пококъ* говоритъ, что Египтяне умѣли строить своды, но оныхъ очень мало найдено въ ихъ развалинахъ.

Рисунки зданій и памятнико въ древняго Египетскаго зодчества находятся въ сочиненіяхъ *Покока*, *Нордена*, *Паоло-Лука*, *Малье* и новтѣйшихъ: *Кассаса* и *Денона*.

Здѣсь не мѣсто говорить объ Архитектурѣ въ Египтѣ подъ правленіемъ Птоломеевъ, Римлянъ и во время Сарациновъ. Произведенія сихъ временъ не принадлежатъ къ Архитектурѣ Египетской и не имѣютъ характера оной. Подъ правленіемъ Птоломеевъ была въ употребленіи Архитектура Греческая, не смотря на

смѣшеніе чистаго вкуса оной съ Египетскими формами. Подъ властію *Римлянъ*, Египтяне все еще пользовались Архитектурою Греческою; колонна Александрійская, извѣстная подъ именемъ *Помпеевой*, есть остатокъ сей Архитектуры. Наконецъ, подъ владычествомъ *Сарациновъ* Архитектура получила характеръ свойственный сей націи и строенія Сарациновъ въ Египтѣ весьма сходны съ Маврскими въ Испаніи. Еще сохранилось нѣсколько весьма странныхъ капителей въ водопроводѣ Александрійскомъ; остатки нѣкоторыхъ мечетей также носятъ на себѣ печать древнѣйшей восточной Архитектуры.

ГЛАВА III.

Объ Архитектурѣ Персидской.

Судя по остаткамъ памятниковъ древнихъ Персовъ, Архитектура ихъ имѣла нѣчто отличное отъ Индѣйской и Египетской. Развалины *Персеполя*, извѣстныя у природныхъ жителей подъ именемъ *сорока колоннъ*, (можетъ быть потому, что оныхъ было столько найдено цѣльными при вторженіи въ Персію Магометанъ) вѣроятно суть остатки дворца древнихъ Царей. Характеръ Архитектуры, огромность камней, изобиліе орнаментовъ, стиль оныхъ, надписи, все доказываетъ глубокую древность

сихъ развалинъ. Всѣ памятники Персидскаго зодчества были построены изъ весьма крѣпкаго, темносѣраго мрамора, способнаго принимать превосходную полировку; и по знакамъ въ оставшихся камняхъ видно, что ихъ связывали не известью, но желѣзными скобами.

Кажется, что Персепольскій дворецъ расположенный на покатости скалы состоялъ изъ нѣсколькихъ отдѣленій одно выше другаго и съ великолѣпною лѣстницею своею, съ портиками, величественными колоннадами и богато украшенными стѣнами, превосходилъ, можетъ быть, красотою всѣ зданія Египетскія.

Графъ *Каилусъ* находитъ что стиль Персидскаго Зодчества сходенъ съ Египетскимъ. Дѣйствительно массивные камни употреблялись какъ Египтянами, такъ и Персами; окна Персидскихъ зданій также какъ и Египетскія, вырубались изъ одного куска мрамора и проч.; однако же колонны Персидскія пропорціональнѣе, и украшенія лучшаго стиля. Вообще, судя по характеру сихъ зданій, можно заключить, что Архитектура какъ Персовъ такъ и Египтянъ была вначалѣ одна и та же, но что любовь къ роскоши заставила Персовъ заботиться о большемъ разнообразіи въ украшеніяхъ.

Кромѣ *развалинъ Персеполя* очень мало находится остатковъ Персидской Архитектуры.

Нѣсколько колоннъ, стѣны нѣкотораго зданія, также похожаго на дворецъ, нѣсколько гробницъ близъ Персеполя имѣютъ всѣ характеръ зданія, о которомъ мы выше сего говорили. — Изображенія сихъ памятниковъ находятся въ твореніяхъ: *Шардена*, *Нибура*, *Ле-Брена* и въ новѣйшемъ путешествіи *Морьера*, напечатанномъ въ Лондонѣ 1818 года въ 4.

ГЛАВА VI.

Объ Архитектурѣ Индейской.

Всѣ зданія древняго Индейскаго Зодчества, были высѣчены въ горахъ; полагаютъ, что обширнѣйшія изъ нихъ были сдѣланы въ весьма отдаленную Эпоху и современны самымъ древнимъ зданіямъ Египта. Тщетно *Мейнерсъ* хочетъ доказать, что памятники сіи не древнѣе Христіанской Эры и что Индейцы научились строить ихъ отъ Грековъ; но Греки вѣрно не стали бы учить Индейцевъ дѣлать храмы свои въ недрахъ горъ; притомъ же и украшенія и фигуры, находящіяся въ сихъ остаткахъ древности, слишкомъ далеки отъ стиля Греческаго, какого бы то времени ни было.

Извѣстнѣйшій изъ Индейскихъ памятниковъ находится на островѣ *Элефантѣ*. — Это храмъ

вырубленый въ скалѣ и имѣющій въ длину 130, въ ширину 110, а въ вышину $14\frac{1}{2}$ Англійскихъ футовъ. Вв формѣ колоннъ сего храма больше вкуса нежели въ колоннахъ Египетскихъ. Стѣны онаго украшены выпуклыми фигурами, которыя хотя и гораздо хуже Греческихъ, но по свидѣтельству нѣкоторыхъ писателей, лучше Египетскихъ.

Еще подобный четыреугольный храмъ представляетъ *пещера Амболы.* Потолокъ онаго поддерживали двадцать колоннъ въ 14 футовъ вышиною; подлѣ пещеры находились покои и капищи, изъ коихъ нѣкоторые были довольно обширны. Вообще пещера сія во всемъ подобна пещерѣ острова Элефанты, съ тою только разницею, что высѣчена не изъ столь твердаго камня и что фигуры находящіяся въ ней гораздо болѣе испортились отъ времени.

Всѣ другія пещеры, или лучше, подземныя зданія, имѣютъ такой же характеръ, выключая колонъ находящихся въ подземельяхъ *Канары,* которыя бозобразны, вырублены неправильно, безъ симетріи и большею частію подобны зданіямъ верхняго Египта. Равномѣрно подземелья сіи не столько украшены фигурами, какъ вышепомянутыя пещеры, хотя нѣкоторыя изъ нихъ не уступаютъ въ величинѣ первымъ. — Рисунки Индейскаго Зодчества находятся въ книгѣ подъ названіемъ: »*Древніе и но-*

вые обычаи всѣхъ народовъ земнаго шара, *соч. Доктора Юлія-Феррарія* во 2й части, объ Азіи; въ путешествіяхъ *Нибура*; въ *Археологіи Британской* и въ превосходномъ изданіи видовъ *Остъ-Индіи*, *Даніэля*.

ГЛАВА V.

Объ Архитектурѣ Финикійской и Еврейской.

Очень мало извѣстно намъ объ Архитектурѣ *Финикійской*, ибо до насъ не дошло никакихъ памятниковъ, которые могли бы дать понятіе о вкусѣ ихъ въ семъ Искуствѣ. Должно довольствоваться описаніями Геродота и Страбона, изъ которыхъ видно, что сей богатый и промышленный народъ имѣлъ большіе и красивые города съ величественными зданіями и великолѣпными храмами. Одинъ только Геродотъ пишетъ о *храмѣ Геркулеса*, находившемся въ *Тирѣ*, а Страбонъ, говоря о нѣкоторыхъ храмахъ существовавшихъ на двухъ островахъ Персидскаго залива, находитъ Архитектуру оныхъ весьма сходною съ Финикійскою; изъ сего можно заключить, только, что Архитектура Финикійская въ то время была совершенно особенная. По мнѣнію нѣкоторыхъ, Финикіяне очень мало строили изъ камня, но вмѣсто онаго употребляли дерево, которое получали изъ Ливанскихъ лѣсовъ. Вотъ можетъ

быть одна изъ причинъ почему произведенія Архитектуры ихъ не сохранились.

О *Еврейской* Архитектурѣ намъ извѣстно что построеніе храма Іерусалимскаго было произведено Художниками и ремесленниками Финикійскими; но быть можетъ однакоже, что храмъ сей былъ выстроенъ по образцу тѣхъ, которые Евреи видѣли въ Египтѣ. Въ такомъ случаѣ Архитектура онаго могла имѣть сходство и съ Египетскою. Описанія Іерусалимскаго храма, находящіяся въ Библіи, касаются только украшеній и не даютъ яснаго и точнаго понятія ни о наружномъ видѣ сего зданія, ни объ отличительномъ характерѣ Еврейской Архитектуры. Кажется, однакоже, что окны и двери сего храма ни въ чемъ не разнствовали отъ тѣхъ которые были въ большемъ храмѣ Ѳивскомъ. Крыша была построена совершенно въ стилѣ Египетскомъ, но только изъ другаго вещества, ибо Евреи вмѣсто камней употребляли для сего перекладины изъ кедроваго дерева. Наружныя стѣны зданія были сложены изъ четыреугольныхъ камней и не имѣли недостатка въ украшеніяхъ. Ежели вѣрить описаніямъ, то предъ дверями храма находились двѣ колонны имѣвшія въ окружности 24 миланскія брачіи; а въ вышину 36; бронзовая капитель увеличивала высоту оныхъ еще 10ю бра-

чіями. Капители сіи были украшены цвѣтами Лотуса, вѣроятно подобно Египетскимъ. О базахъ ничего неизвѣстно. Храмъ окруженъ былъ жилищами жрецовъ и отдѣлялся отъ оныхъ небольшимъ дворомъ; вокругъ храма и жилищъ сдѣлана была ограда, а пространство между оною и зданіемъ занималъ портикъ раздѣленный на три этажа. Впереди же всего находилась пространная площадь для народныхъ собраній.

Хотя въ Священномъ Писаніи и говорится о другихъ зданіяхъ, построенныхъ Царями, но тщетно будетъ покушеніе доказать, что Архитектура Еврейская имѣла свой собственный отличительный характеръ. Пирамидальный видъ зданій, строеніе стѣнъ, двери съ выступомъ, плоскія крыши и проч: Все доказываетъ, что Евреи только подражали Египтянамъ, или Финикіянамъ. Впрочемъ Палестина никогда не была отечествомъ Искуствъ, и всѣ лучшія произведенія дѣлались въ оной иностранными Художниками. *Виллальпандъ* издалъ весьма много чертежей *храма Саломонова*, но подробности рисунковъ его, большею частію, произвольны и не могутъ ни научить, ни дать Художнику точнаго понятія объ Архитектурѣ Еврейской.

ГЛАВА VI.

Объ Архитектурѣ Этруской.

Нѣтъ сомнѣнія, что Зодчество процвѣтало у Этрусковъ въ самой глубокой древности, ибо

Римляне прибѣгали къ Художникамъ сего народа, для построенія Капитоліи, храма Юпитера и многихъ другихъ зданій. Еще существуютъ остатки стѣнъ нѣкоторыхъ Этрускихъ городовъ; онѣ сложены изъ довольно большихъ камней, и вѣроятно были весьма высоки; двери, (или вороты) обыкновенно имѣли самую простую форму и нѣкоторыя изъ сохранившихся доказываютъ, что народъ сей зналъ хорошо искуство строить своды; полагаютъ даже, что Этруски были изобрѣтателями оныхъ; сводъ *воротъ Геркулеса*, находящихся въ Волтеррѣ, состоитъ изъ 19ти весьма большихъ камней. Изъ стѣнъ наиболѣе достойны замѣчанія находящіяся въ *Волтеррѣ*, *Коссѣ*, *Сеньи*, *Фіезоли* и проч. Въ Фіезоли есть также вороты, но нѣсколько менѣе, нежели въ Волтеррѣ. О всѣхъ сихъ памятникахъ говорится въ Сочиненіи *Г. Микали: Италія прежде владычества Римлянъ* (Jtalia avanti il dominio de Romani).

Храмы были у Этрусковъ сначала очень небольшіе и изъ описанія *Витрувія* видно, что оные строились въ видѣ продолговатаго квадрата, на одномъ концѣ коего находились три небольшія отдѣленія (edicoli) или капища, т. е. два по бокамъ и одно поболѣе въ срединѣ; двери часто украшались живописью; фасады, обыкновенно, дѣлались съ фронтономъ, (frontispizio) вышиною въ треть ширины своей и на

оныхъ становились украшенія изъ бронзы, или обожженной глины. Въ послѣдствіе, когда Государство Этрусковъ сдѣлалось болѣе могущественнымъ, храмы стали дѣлать обширнѣе, но отъ сихъ послѣднихъ не осталось почти никакихъ слѣдовъ.

Этруски, сколько извѣстно изъ Исторіи, любили зрѣлища и сооружали для сего большіе театры; это заставило думать нѣкоторыхъ, что и построеніе Амфитеатра Веронскаго начато было ими; но отъ театровъ дѣйствительно воздвигнутыхъ Этрусками существуетъ очень мало остатковъ и только одинъ, находящійся въ Адріи, можетъ почесться таковымъ, ибо имѣетъ совершенно особую форму, ни въ чемъ не сходствующую съ Римскими; тоже самое можно сказать и о Циркахъ, форму коихъ Римляне заняли отъ Этрусковъ и отъ которыхъ также не осталось никакихъ слѣдовъ. Въ Волтеррѣ видны развалины огромнаго подземнаго погреба вышиною 24, длинною 56 и шириною 39 футовъ. Въ числѣ памятниковъ Этруской Архитектуры, весьма много открыто и описано, также *гробницъ*. Онѣ по большой части дѣлались подъ землею; нѣкоторыя имѣютъ видъ креста и состоятъ изъ камней необыкновенной величины, соединенныхъ между собою съ особенною точностію; другія, не столь большія, сложены только изъ пяти

камней, изъ которыхъ четыре образуютъ стороны, а одинъ крышу; многіе, наконецъ, сдѣланы изъ туфа (tufo) и своды оныхъ весьма плоски.

Стѣны дѣлали Этруски не только изъ одныхъ камней, но также и изъ кирпичей, а для скрѣпленія большихъ кусковъ туфа не употребляли никакого цемента. Въ самое древнее время они строили зданія свои изъ камней осьмиугольныхъ и многоугольныхъ, умѣя столь хорошо соединять оные, что стороны каждаго камня весьма плотно касались сторонъ другаго. Необыкновенная огромность и тяжесть сихъ каменныхъ полигоновъ, превосходящая, повидимому, человѣческія силы, подала мысль назвать зданія сооруженныя изъ оныхъ *твореніями Циклоповъ* и суевѣріе приписало построенія сіи Гигантамъ, или волшебникамъ. — Сими Циклопическими произведеніями и Циклопическою Архитектурою весьма много занимались Г. *Пети - Радель* и Гжа *Маріанна Діониджи.*

Нѣкоторые утверждаютъ, что древніе Atrii, или дворы, служившіе для помѣщенія невольниковъ и слугъ въ отдаленіи отъ главнаго зданія — изобрѣтены Этрусками въ колоніи ихъ *Атріи*, или Адріи, отъ которой и получили наименованіе. Зданія Этрусковъ особенно отличаются отъ воздвигнутыхъ другими современными имъ народами, стройностію и красотою

своихъ колонъ. Кажется, что они воспользовались для образованія своего *Тосканскаго* ордена первоначальною формою колонны Дорической, которую Греки, въ послѣдствіе, усовершили и украсили. Орденъ сей весьма хорошо описанъ *Витрувіемъ*, во время коего существовали еще въ Римѣ древніе Этрускіе храмы. На одной патерѣ, описанной Г. *Демпстеромъ* представлены Тосканскія колонны, но колонна Эмисаріума Фучинскаго озера, описанная Винкельманомъ, кажется, не столь древня, какъ онъ полагаетъ, и относится ко времени *Клавдія* при которомъ Эмисаріумъ сей былъ перестроенъ.

ГЛАВА VII.

Объ Архитектурѣ Греческой.

Достоинство Грековъ, какъ во всѣхъ вообще Искусствахъ, такъ равно и въ Архитектурѣ довольно извѣстно и видно въ многочисленныхъ памятникахъ ихъ до нынѣ сохранившихся. Кажется что въ самое древнее время Греки употребляли для строеній кирпичь и дерево, которымъ изобиловали ихъ провинціи. Потомъ замѣнили матеріалы сіи туфомъ, изъ коего былъ также построенъ и храмъ *Аполлона въ Дельфахъ.* Послѣ сего стали добывать въ изобиліи прекраснѣйшій мраморъ и начали строить изъ него, почти исключительно, какъ храмы такъ и всѣ великолѣпныя зданія. Въ послѣдствіе упо-

треблялн для строенія даже металлы. *Павзаній* упоминаетъ объ одномъ храмѣ Минервы и о нѣкоторыхъ другихъ зданіяхъ построенныхъ изъ бронзы.

Греческія зданія лучшаго времени были сдѣланы, большею частію, или изъ камней квадратныхъ, или изъ продолговатыхъ и четыреугольныхъ. Въ нѣкоторыхъ особенныхъ зданіяхъ. какъ напр. въ храмахъ, ряды камней клались ровно и были одинаковой вышины; въ другихъ на сіе не было обращаемо большаго вниманія. Иногда дѣлались изъ правильныхъ четыреугольныхъ камней однѣ только внѣшнія стороны стѣнъ, а внутренность оныхъ наполнялась простыми и неправильнаго вида камнями, или же кирпичемъ. Стѣны сіи складывались безъ цемента, равно какъ и своды, ибо камни соединялись съ особенною точностію; — Г. Г. *Леруа* и *Гуель* (Houel) а изъ новѣйшихъ Г. *Додвелль* утверждаютъ что камни сіи скрѣплялись деревянными колошками.

Архитектура Греческая отличается предъ всѣми другими изящностію своихъ колоннъ. Греки имѣли три Ордена: *Дорическій*, *Іоническій* и *Коринѳскій*, разнствующіе одинъ отъ другаго размѣромъ, украшеніями и, болѣе всего, капителями. Греки наблюдали правильность съ величайшею строгостію и употребляли украшенія неиначе какъ сообразуясь съ орденомъ и харак-

шеромъ строенія. Наружность зданія украшалась обыкновенно весьма умѣренно. Иногда дѣлались на передней сторонѣ онаго (frontispizio) барельефы, а по угламъ зданія ставились пиластры. Портики, окружающіе народныя площади, и въ которыхъ обыкновенно выставляемы были картины и другія произведенія Искуствъ, по всему вѣроятію, украшались болѣе всѣхъ другихъ зданій. Домы частныхъ людей были украшаемы съ величайшею простотою. Гробницы имѣли совершенно особую форму. Характеръ Греческой Архитектуры состоитъ, вообще, въ величественности и изящной простотѣ, въ согласіи, приличіи украшеній и въ точномъ отношеніи частей къ цѣлому.

Нѣкоторые раздѣляютъ Греческую Архитектуру на пять періодовъ. Первый заключаетъ въ себѣ баснословное, или миѳологическое время *Трофонія*, *Агамеда* и *Дедала*; второй простирается отъ *Река* Самоскаго до *Перикла*; третій отъ *Перикла* до *Александра*; четвертый отъ *Александра* до *Августа*; пятый отъ *Августа* до упадка Искуствъ. Вѣкъ Перикла былъ самый цвѣтущій для Греческой Архитектуры. Подъ правленіемъ *Августа* она начала распространяться и въ Римѣ.

Примѣчательнѣйшіе памятники Греческой Архитектуры суть: *Аѳинскіе Храмы* и *Парѳенонъ*, *Башня вѣтровъ* и *Фонарь Демосѳена*. — Рисунки

сихъ, равно какъ и нѣкоторыхъ другихъ остатковъ Греческаго зодчества, можно видѣть въ слѣдующихъ сочиненіяхъ: *Ле-Руа*, *развалины Греціи*; *Древности Іоническія, Іонеса и Шандлера*, (*Jones, Chandler*); *Древности Греціи Стуарта*, путешествіе *Гуеля* и проч.

ГЛАВА VIII.

О Римской Архитектурѣ.

Римляне, въ отношеніи Архитектуры весьма много заимствовали сначала у Этрусковъ, а въ послѣдствіе у Грековъ, но никогда не могли однакоже сравняться въ изяществѣ съ Греками. Впрочемъ Римляне заслуживаютъ по двумъ предметамъ особенное уваженіе: — они усовершенствовали украшенія и изобрѣли нѣкоторые роды строеній, неизвѣстныхъ Грекамъ, какъ то: общественныя дороги, водопроводы, клоаки, амфитеатры, тріумфальныя ворота и нѣкоторыя другія зданія. — Подъ правленіемъ Царей, Римляне, вмѣстѣ съ увеличеніемъ столицы своей, стали заботиться и объ украшеніи оной; но въ сіе время храмы строились еще очень небольшіе, квадратные и покрывались обыкновенно тростникомъ; жилища же частныхъ людей были вѣроятно не что иное какъ самыя бѣдныя хижины. *Анкъ-Марцій* построилъ пристань и городъ *Остію*, *Тарквиній древній* заложилъ большой Циркъ, перестроилъ городскія стѣны, сдѣ-

лалъ оныя изъ четыреугольныхъ камней и началъ большую Клоаку, оконченную послѣ *Тарквиніемъ гордымъ*; остатки сей Клоаки видны еще и по нынѣ.

Послѣ изгнанія Царей окончено построеніе Капитолія и сооружено нѣсколько храмовъ, которые почти всѣ разрушены Галлами; *Аппій-Клавдій* сдѣлалъ первую мощеную дорогу и первый водопроводъ. Послѣ сей Эпохи было построено еще нѣсколько храмовъ изъ матеріаловъ похищенныхъ въ завоеванныхъ городахъ. Но не прежде, однако же, какъ послѣ двухъ первыхъ Пуническихъ войнъ городъ сталъ принимать нѣкоторый видъ великолѣпія. Въ это время воздвигнуто нѣсколько базиликъ, площади украшены портиками, циркъ увеличенъ; а по окончаніи третьей Пунической войны воздвигнуто нѣсколько театровъ. Но въ сіе время все строилось еще во вкусѣ Этрускомъ, и только во время *Силлы* Римляне стали подражать Грекамъ. Послѣ взятія Коринѳа, туфъ вышелъ изъ употребленія и замѣненъ мраморомъ, но строеніе зданій незначительныхъ производилось изъ простыхъ четыреугольныхъ камней, или изъ кирпичей. Наконецъ, мѣсто Этрускихъ Архитекторовъ заступили Греческіе, и въ Римъ стали привозить колонны и другія украшенія изъ Греціи. Тогда городъ обогатился прекраснѣйшими зданіями, величественными Театрами и проч. Мало

по малу Греческая Архитектура вошла въ употребленіе и для частныхъ домовъ; ихъ начали располагать хорошо и удобно, стали украшать мраморомъ, скульптурой, живописью, мозаикой, и проч., и въ семъ родѣ роскоши Римляне превзошли самихъ Грековъ. — *Августъ* болѣе всѣхъ другихъ способствовалъ успѣхамъ Архитектуры; онъ хотѣлъ сдѣлать Римъ лучшимъ городомъ въ свѣтѣ; еще существуютъ остатки великолѣпныхъ его зданій, между которыми заслуживаетъ особенное вниманіе его Мавзолей. Зять его *Агриппа* ознаменовалъ себя построеніемъ Пантеона. Въ сіе время, или не много позже, вошли въ славу Римскіе Архитекторы и между оными *Витрувій*.

Нѣкоторые замѣчаютъ, что въ то время, когда Греческая Архитектура перешла въ Римъ, она уже весьма много утратила прежней изящности своей и хотя дѣйствительно процвѣтала подъ правленіемъ *Августа*, но отличалась уже болѣе роскошію, нежели первобытною Греческою изящностію и простотою. Подъ правленіемъ преемниковъ Августа, Архитектура нѣсколько упала и снова возвысилась при *Веспасіанѣ*: онъ прославилъ царствованіе свое построеніемъ Колизея. *Вороты Тита*, *Стадій*, *Невмахія*, *колонна и вороты Трајановы* и другія значительныя произведенія ознаменовали преемниковъ его. Но вкусъ былъ уже испорченъ и

не могъ поправиться даже во время *Адріана*, величайшаго покровителя Художествъ.

Не должно думать, однако же, чтобы въ сіе время строили все одни только Греческіе Архитекторы, ибо кромѣ *Муція*, жившаго во время Марія, кромѣ *Коссуція*, соорудившаго Храмъ *Юпитера Олимпійскаго*, кромѣ *Витрувія-Поліона* и *Витрувія - Цедрона*, въ Римѣ, славились: *Валерій*, уроженецъ Остіи, коему приписываютъ построеніе Пантеона, *Постумій* и *Коцій-Анетъ*; полагаютъ, что сей послѣдній выкопалъ въ горѣ пещеру *Позилипо* и построилъ храмъ въ Поццуоли. Кромѣ сихъ еще были извѣстны: *Рабирій*, трудившійся во время Домиціана; *Юлій - Лацеръ* строившій храмы во время Адріана, *Детріанъ*, и многіе другіе. —

Архитектура совершенно упала послѣ царствованія *Антониновъ* вмѣстѣ съ паденіемъ Имперіи: *Александръ-Северъ* начиналъ строить нѣкоторыя зданія и поощрялъ Архитекторовъ, но Искуство примѣтно дѣлалось хуже и наконецъ дурный вкусъ совершенно укоренился въ царствованіе *Константина*, особливо при построеніи нѣкоторыхъ Христіанскихъ зданій. Надобно думать, что въ сіе время не было даже Художника способнаго построить новыя тріумфальныя ворота, ибо для того чтобы имѣть матеріалы на сооруженіе воротъ въ честь Константину, нашли необходимымъ разрушить Трояновы.

ГЛАВА IX.

Объ Архитектурѣ Арабской, Мавркой и Турецкой.

Кажется, что Архитектура бывшая въ употребленіи у Арабовъ, послѣ завоеваній ихъ въ Африкѣ и на Западѣ, составилась изъ Архитектуры Египетской, образцы которой находились въ покоренныхъ ими земляхъ, и изъ собственной ихъ Архитектуры древнѣйшаго времени, отъ которой до насъ не дошло никакихъ памятниковъ. Арабская Архитектура особенно отличается отважностію своихъ сводовъ, формою арокъ, легкостію колоннъ, разнообразіемъ капителей и необыкновеннымъ изобиліемъ орнаментовъ, представляющихъ странное и чудное смѣшеніе порѣзокъ, перепутанныхъ листьевъ, цвѣтовъ, сдѣланныхъ сквозными наподобіе кружева и искусно расположенныхъ.

Однако же стиль Арабовъ Египетскихъ и Сирійскихъ различенъ отъ стиля Арабовъ, или Мавровъ Испанскихъ; разность сія всего болѣе замѣтна въ формѣ арокъ; у восточныхъ Арабовъ арки представляютъ полукругъ, подходящій болѣе къ овалу, сжатому нѣсколько въ верхней части; въ зданіяхъ же Алгамбры въ Испаніи, арки представляютъ почти совершенный

кругъ, который пятами своими образуетъ съ обѣихъ сторонъ выступы, такъ что колонны какъ будто бы не поддерживаютъ свода. Кромѣ сего, Арабскія строенія въ Испаніи имѣютъ характеръ легкости, красоты и великолѣпія, которыхъ въ строеніяхъ Египетскихъ Арабовъ не существуетъ. — Что бы убѣдиться въ семъ, стоитъ только сравнить древнія ворота въ Каирѣ съ воротами Дворца Алгамбры; сіе различіе въ стиляхъ легко могло произойти отъ того, что Арабы Египетскіе не производили ничего новаго, но только передѣлывали по своему вкусу древнія Египетскія формы; Испанскіе же Арабы, напротивъ того, вмѣстѣ съ пріобрѣтеніемъ математическихъ познаній, особенно въ Геометріи, старались и объ усовершеніи Архитектуры.

Изъ сохранившихся остатковъ Арабскаго Зодчества въ Египтѣ, извѣстнѣйщіе суть: упомянутыя выше *ворота въ Каирѣ*, *стѣны Александріи* построенныя въ IX. столѣтіи послѣ р. Х.; нѣсколько арокъ Александрійскаго *водопровода*, *маякъ и мечеть Александрійская*, *мечеть въ Каирѣ*, остатки древняго *дворца Султановъ*, и такъ называемый *дворецъ Іосифа*, построенный *Саладиномъ*, *колодецъ и амбаръ*, также извѣстные подъ именемъ Іосифовыхъ, *мечети Алеппа*, *Іерусалима и Константинополя*. Строенія сіи дѣлались, часто, изъ остатковъ зданій Греческихъ

и Римскихъ, и посему не удивительно что въ нихъ встрѣчаются отломки украшеній не свойственныхъ стилю народа строившаго оныя. Въ сочиненіяхъ *Паоло-Лука*, *Нордена* и *Покока* находится весьма много рисунковъ строеній сего рода.

Извѣстнѣйшіе остатки Архитектуры Испанскихъ Арабовъ, суть: зданія *Алгамбры* и большая мечеть въ *Кордовѣ*, преобразованная въ Каѳедральную Церковь; *Дворецъ Алгамбрскій* близъ Гренады; онъ былъ описанъ многими, но самые вѣрные рисунки онаго находятся только въ оригинальномъ Англійскомъ изданіи путешествія Свинборна. Въ Испаніи и Португаліи весьма много находится зданій, построенныхъ также Христіанами во вкусѣ Архитектуры Арабской. Таковы: большая Церковь въ *Севиллѣ* и особенно колокольня; Церкви въ *Толедо*, *Сеговіи*, *Бургосѣ*, *Овіедѣ*, монастырь въ *Баталгѣ* и другія.

Что касается до *Архитектуры Турецкой*, то должно полагать, что *Турки* строили сначала зданія свои во вкусѣ Архитектуры Арабской, но въ послѣдствіи ввели въ оную нѣкоторыя особыя свои украшенія, небольшія башенки и т. п.

Частные домы Турокъ не имѣютъ особеннаго характера и строятся, почти безъ всякаго Ис-

куства, большею частію изъ кирпичей высушенныхъ на солнцѣ; крыши дѣлаются у нихъ рѣдко, но замѣняются терасами. Одни только зажиточные люди имѣютъ дворы обнесенные стѣнами. Впрочемъ внутренность Турецкихъ домовъ почти всегда хорошо украшена и въ числѣ покоевъ обыкновенно находится большой залъ съ куполомъ и посреди зала фонтанъ; полъ и стѣны, нерѣдко одѣты мраморомъ. — Зданія сіи прекрасно описаны Г. *Мюраджеа д'Оссонъ* (Muradgea d'Osson).

По мнѣнію нѣкоторыхъ существуетъ еще особенная, собственно такъ называемая, Архитектура *Маврская*, отличная отъ Архитектуры Арабовъ Африканскихъ и Испанскихъ, занятая будто-бы Европейцами отъ Сарациновъ послѣ крестовыхъ походовъ, и которую, по сей причинѣ, справедливо можно назвать Архитектурою *Сарацинскою*. Архитектура сія отличается только какою-то особенною отработкою орнаментовъ изъ листьевъ и плодовъ, и еще тѣмъ, что въ орнаментахъ сихъ никогда не находится изображенія человѣческой фигуры, или животнаго; другихъ отличительныхъ признаковъ она не имѣетъ. Къ сему роду зданій относятъ небольшую Церковь (La sainte Chapelle) въ Парижѣ, и ворота нѣкотораго монастыря, описаннаго въ *Національныхъ Французскихъ древностяхъ*, *Милленомъ*. Утвержда-

ютъ, что вкусъ сей былъ въ большомъ употребленіи во Франціи во время Карла VIII, Людовика XII и не прежде уничтожился какъ при *Францискѣ* I., который вызвалъ въ Парижъ Италіянскихъ Архитекторовъ и водворилъ, такимъ образомъ, во Франціи стиль чистой Греческой и Римской Архитектуры.

По увѣренію другихъ существовала еще Архитектура *Гальская*, но о первобытныхъ Цельтахъ и Галлахъ намъ извѣстно только, что они жили въ хижинахъ, сдѣланныхъ изъ кольевъ, воткнутныхъ въ землю, изъ тростника, и изъ прутьевъ, съ крышами изъ хвороста и соломы, въ видѣ конуса. — Что касается до Архитектурныхъ произведеній, сдѣланныхъ въ Галліи во время Римлянъ, то оныя были Римскія а не Галлскія; въ послѣдствіи въ Галлію перешла Архитектура отъ Арабовъ и превратилась въ Готическую. —

ГЛАВА X.

О Готической и Саксонской Архитектурѣ.

Нѣкоторые писатели думаютъ, что *Готическая Архитектура* не есть изобрѣтеніе Готѳовъ и потому находятъ, что названіе сіе дано оной весьма неправильно. Чистота вкуса Архитектуры исчезла съ упадкомъ Римскаго владыче-

ства и невѣжественные Художники сего времени уклонившись отъ правилъ древняго Зодчества, начали еще до перваго вторженія Готѳовъ строить зданія точно въ томъ стилѣ, который въ послѣдствіе времени получилъ наименованіе *Готическаго*. Они замѣнили простоту Греческой Архитектуры изобиліемъ украшеній безъ всякаго приличія и выбора, перестали заботиться о точномъ предназначеніи и приличномъ соединіи Архитектурныхъ частей, и вмѣсто того чтобы давать зданію видъ прочности, старались только чтобы оно поражало взоръ необыкновенностію своихъ формъ. Такимъ образомъ мѣсто прямыхъ угловъ и формъ круглыхъ, заступили углы острые и острыя арки. Сначала укрѣпляли огромнѣйшіе своды на массивныхъ и тяжелыхъ пиластрахъ, потомъ стали поддерживать ихъ тонкими жердочками, или группами самыхъ легчайшихъ колоннъ; въ промѣжуткахъ криволинейныхъ сводовъ, начали ставить безобразныя и смѣшныя маски, небольшія колонны и пиластры, стали украшать странными листьями и вымышленными изображеніями чудовищъ; окошки обременили разными орнаментами, непозволявшими проникать свѣту и проч., и наконецъ полагали все достоинство Искуства въ томъ чтобы вырѣзывать камень также легко какъ дерево.

Въ послѣдствіе времени сія нововеденная Архитектура смѣшавшись въ Италіи съ Архитектурою *Испанскихъ Арабовъ* и Архитектурою Греческою, употреблявшеюся еще въ сей странѣ, произвела еще особую Архитектуру, такъ называемую *Арабо-Германскую*.

Въ Испаніи первыя Готическія зданія были массивны и огромны; но Мавры ввели чрезвычайную легкость, изобиліе орнаментовъ въ видѣ листьевъ и плодовъ, и образовали такимъ образомъ стиль Сарацинскій или Арабскій.

Въ прочихъ странахъ Европы также находится много подобныхъ зданій, которыя всѣ свидѣтельствуютъ о совершенномъ упадкѣ въ сіе время изящной древней Архитектуры. Фасады оныхъ часто обременены фигурами грубыми и иногда даже непристойными; въ нихъ почти всегда находятся три узкія и высокія двери и башни чрезвычайной вышины; безчисленное множество колоннъ и пиластръ самыхъ разнообразныхъ формъ, съ возвышающимися на оныхъ острыми арками и, во внутренности, колоннады съ крестообразными сводами. — Окошки, уподобляющіяся огромностію своею воротамъ, покрыты скульптурою и даже жолоба, служащіе для стока дождя, обезображены фигурами, изображающими людей или звѣрей.

Необыкновенное устроеніе стрѣльчатыхъ сводовъ и вообще странность формъ Готическихъ построеній, побудили думать нѣкоторыхъ новѣйшихъ писателей, что Архитектура сія дѣйствительно родилась у сѣверныхъ народовъ и что мысль къ изобрѣтенію стрѣльчатыхъ сихъ сводовъ, сгрупированныхъ колоннъ и проч., могли подать имъ деревья густыхъ лѣсовъ. На семъ основаніи и пиластры группами, поддерживающія Готическія зданія, по ихъ мнѣнію произошли также изъ подражанія переплетеннымъ вокругъ древесъ вѣтвямъ, а розеты и вырѣзки въ окошкахъ древнихъ Церквей, изъ подражанія слабому свѣту проникающему сквозь деревъ. Англичанинъ *Голлъ* (Hall) старался доказать возможность таковаго происхожденія Готическихъ строеній, посредствомъ весьма удачныхъ опытовъ, состоявшихъ въ присоединеніи нѣкоторыхъ прививокъ къ деревьямъ, растущимъ въ лѣсахъ и помѣстилъ особое разсужденіе о семъ предметѣ въ *Британской Библіотекѣ*; но изясненіе его болѣе остроумно, нежели справедливо. Ибо не говоря уже о томъ, что въ Европѣ видны слѣды Готической Архитектуры еще прежде вторженія сѣверныхъ народовъ, гораздо естественнѣе предположить, что настоящею причиною происхожденія сей Архитектуры было тогдашнее состояніе ума человѣческаго, который удалившись отъ истинной

изящности древней Архитектуры, впалъ въ другую крайность и замѣнилъ прежнюю простоту формъ странными фантастическими вымыслами больнаго своего воображенія. Впрочемъ подобно какъ Алхимія послужила успѣхамъ Химіи, такъ и Готическая Архитектура, побудивъ Архитекторовъ обратить вниманіе на необыкновенный образъ построенія Готическихъ зданій, на легкость и огромность сводовъ оныхъ, на твердость и прочность колоннъ и пиластръ при всей кажущейся слабости ихъ и проч., принесла пользу новѣйшей.

Вкусъ къ сей Архитектурѣ царствовалъ долгое время въ Европѣ. У Французовъ сохранилась самая большая простота; напротивъ того у Сѣверныхъ народовъ царствовала кажется большая роскошь въ орнаментахъ. Въ Англіи было также построено весьма много зданій во вкусѣ Готическомъ; они заимствовали оный, можетъ быть, у Саксонцевъ, Датчанъ, или даже у Французовъ. Подъ правленіемъ Генриха III. вкусъ сей измѣнился отъ формъ заимствованныхъ у Испанскихъ Мавровъ, или отъ вкуса принесеннаго Крестоносцами.

Наконецъ въ XV. столѣтіи Архитектура Готическая приняла особенно великолѣпный и богатый характеръ и съ сего времени получила названіе *Готической - цвѣтущей* (gotico fiorito).

Архитектура Саксонская, по мнѣнію многихъ есть также не иная, какъ Готическая, перенесенная въ Англію Норманами. Архитектура сія особенно отличается отдѣлкою частей и не столь большимъ изобиліемъ въ скульптурныхъ украшеніяхъ. Англійскіе монахи называютъ таковыя зданія *Романскими*. Въ семъ стилѣ построено величественное зданіе Вестмюнстерскаго Аббатства.

О Готической Архитектурѣ писали: *Дженкуръ* (d'Agincourt) *въ своей Исторіи Архитектуры отъ начала IV. до XVI. ст.* — *Г. Ле-Руа, въ своей Исторіи о Расположеніи и различныхъ формахъ Христіанскихъ Храмовъ;* — *Фризи* въ своемъ сочиненіи подъ названіемъ: *Разсужденіе о Готической Архитектурѣ;* — *Іосифъ-Фишеръ: объ Архитектурныхъ и Скульптурныхъ памятникахъ среднихъ вѣковъ Австрійской Имперіи;* — *Гёте, Повналь, Вейнлингъ* и многіе другіе.

Кромѣ сего есть особыя описанія разныхъ каѳедральныхъ Церквей: Стразбурга, Базеля и другихъ. *Графъ Чиконьара* къ рисункамъ главнѣйшихъ Италіанскихъ Храмовъ, въ которыхъ находились первыя скульптурныя произведенія, присоединилъ также и нѣсколько рисунковъ Готическихъ зданій. (Смотр. его Исторію ваянія часть 1.)

ГЛАВА XI.

Объ Архитектурѣ Восточной Имперіи, или Византійской.

Кромѣ упомянутыхъ выше родовъ Зодчества существуетъ еще Архитектура Восточной Имперіи: *Византійская*, *Готико-Греческая*, или *Греческая новѣйшая*. Произведенія Архитектуры сего рода приписываются Греческимъ Художникамъ, или ихъ ученикамъ, и состоятъ изъ отломковъ, взятыхъ въ древнихъ строеніяхъ Греціи или Италіи, какъ то: изъ колоннъ, статуй, украшеній, карнизовъ и проч. мраморныхъ, гранитныхъ, порфирныхъ, или серпентинныхъ и проч. расположенныхъ съ порядкомъ и Симетріею, живописными массами. Такимъ образомъ въ продолженіе среднихъ вѣковъ дѣлались портики, колоннады съ перистилями, нерѣдко въ нѣсколько этажей, какъ напр. фасадъ Церкви Св. Марка въ Венеціи, каѳедральная Церковь и Батистерій въ Пизѣ и многія другія строенія разсѣянныя по Италіи, изъ которыхъ нѣкоторыя выстроены *Николаемъ Пизано* и его учениками, *Арнольфомъ* и другими Архитекторами вѣковъ XII. и XIII.

Зданія сіи вообще не имѣютъ недостатка въ красивости, легкости, и живописнымъ расположеніемъ иныхъ отдѣльныхъ частей воз-

буждаютъ невольное удивленіе, увеличивающееся при видѣ матеріаловъ употребленныхъ на сооруженіе ихъ: драгоцѣнныхъ какъ по внутреннему достоинству своему такъ и по отдѣлкѣ.

Греческіе Художники и посреди всеобщей испорченности все еще сохранили нѣкоторый вкусъ и нѣкоторое понятіе объ истинной Изящности, и они-то, перешедъ въ Италію, преобразовали въ оной вкусъ Готическій и начали облагороживать произведенія дѣлавшіяся до сего времени во вкусѣ испорченномъ и ошибочномъ.

ГЛАВА XII.

О Китайской Архитектурѣ.

Характеръ Китайской Архитектуры составляетъ чрезвычайная легкость. Китайцы строятъ зданія свои преимущественно изъ дерева; иногда употребляютъ также кирпичи и обожженую или высушенную на солнцѣ черепицу, но камни и мраморъ весьма рѣдко. Касательно особенностей вкуса и стиля Китайской Архитектуры, нельзя сказать ничего положительнаго, по той причинѣ, что законы ихъ опредѣляютъ какую именно форму какое зданіе должно имѣть; такъ на пр: опредѣлено какимъ образомъ должно строить дворцы принадлежащіе Верховнымъ особамъ, Князьямъ различныхъ сте-

пеней, Императорской Фамиліи, Государственнымъ Вельможамъ, Мандаринамъ, публичныя зданія столичныхъ и другихъ городовъ и проч. Сіи постановленія простираются на число дворовъ, на высоту этажей, на длину строеній, на высоту крышъ, однимъ словомъ: всѣ вообще размѣры опредѣлены, принимая въ разсужденіе разницу даже въ полуфутѣ. — По сей причинѣ всѣ почти Китайскія зданія сходны одно съ другимъ. Домы частныхъ людей строются, по большой части, въ одинъ этажъ, безъ всякаго особеннаго фасада, и кромѣ двери, не имѣютъ никакихъ другихъ отверстій. Строеніе Китайскихъ крышъ непосредственно раждаетъ мысль о шатрѣ, служившемъ первоначально образцомъ для сей Архитектуры; крыши сіи часто бываютъ вогнуты, вмѣсто того что бы просто представлять наклоненную плоскость и поддерживаются обыкновенно множествомъ колоннъ. Сіи послѣднія дѣлаются почти всегда изъ цѣльнаго ствола дерева, утверждены на базахъ изъ простаго камня, или изъ мрамора безъ капителей, и сквозь вершину фюста оныхъ проходятъ балки.

Императорскіе дворцы отличаются своею обширностію, множествомъ пространныхъ дворовъ и воротъ, галлереями, портиками и огромными залами. Храмы Китайскіе также обширны и строятся какъ и домы съ крышами, въ

нѣсколько ярусовъ утвержденныхъ на колоннахъ. Иногда зданія ихъ одѣваются снаружи фарфоровыми досками, какъ напр. Пекинская башня. У нихъ въ большемъ, также, употребленіи особаго рода ворота, или арки, воздвигаемыя въ честь знаменитыхъ особъ. Арки сіи дѣлаются иногда изъ кирпича, но большею частію изъ дерева; въ нихъ обыкновенно три двери, одна большая посрединѣ, и двѣ меньшія по бокамъ, и украшены изображеніями людей, птицъ, цвѣтовъ и проч.

Къ лучшимъ Архитектурнымъ произведеніямъ Китая должно причислить ихъ мосты, которые нерѣдко соединяютъ удобство съ великолѣпіемъ. Мосты сіи дѣлаютъ Китайцы иногда изъ желѣза и утверждаютъ ихъ на пилястрахъ, связанныхъ одна съ другою желѣзными цѣпями, но многіе также построены на аркахъ и могутъ служить доказательствомъ, что народъ сей очень знаетъ искуство дѣлать своды, хотя и не употребляетъ оныхъ для жилыхъ зданій. Города Китайцевъ по большой части обнесены весьма высокими стѣнами, таковы напр. стѣны Пекина, вышиною въ 40 футовъ; онѣ снабжены небольшими четвероугольными башнями, отстоящими одна отъ другой на 20 сажень.

Въ описаніи Китая, соч. Дюгальда, находятся прекрасные рисунки многихъ Китайскихъ стро-

ній, также въ путешествіяхъ *Макартнея* и другихъ новѣйшихъ и, наконецъ, въ *Costume antico et moderno* Доктора *Ферраріо*, часть 1 объ Азіи.

ГЛАВА XIII.

О новѣйшей Архитектурѣ.

Кромѣ строеній упомянутыхъ въ главѣ XI. есть еще и много другихъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Европы, особенно въ Италіи, которыя свидѣтельствуютъ, что древній вкусъ Архитектуры хотя и подверженъ былъ въ теченіе среднихъ вѣковъ измѣненіямъ, но никогда совершенно не истреблялся и, хотя большая часть Архитекторовъ слѣдовала вкусу сего вѣка, но при всемъ томъ еще оставались и такіе, которые имѣли нѣкоторое понятіе объ изящномъ. Доказательствомъ сему могутъ служить Церковь *Мадоны-ди-Асизи*, которую построилъ въ XIII. столѣтіи Флорентинецъ *Лапо*, или *Жакобо*; *Кастель-дель-Уово* въ Неаполѣ также выстроенное Флорентинскимъ Художникомъ, по имени *Фучіо* или *Пучіо*; Церковь *Св. Троицы*, воздвигнутая *Николаемъ-Пизано* и заслужившая удивленіе *Микель-анджа* и многія другія не менѣе достойныя замѣчанія зданія въ Болоніи, въ Венеціи, и особенно Церковь Св. Антонія

въ Падуѣ. Въ семъ же столѣтіи *Арнольфъ ди Лапо*, или *ди Камбіо* построилъ въ Флоренціи Церковь Св. Креста (santa Croce), и сдѣлалъ рисунокъ великолѣпнаго Храма *Св. Маріи дель Фіори.* Нѣкто *Маркіоне* въ сіе же самое время построилъ изъ мрамора прекрасную капеллу *Св. Маріи Маджіоре* въ Римѣ, а *Паоло Барбетта* воздвигъ въ Венеціи Церковъ Св. Маріи Формоза во вкусѣ совершенно древнемъ, величественномъ и простомъ. Въ прочихъ мѣстахъ Европы Готическій вкусъ все еще царствовалъ: но въ Италіи старались уже о возстановленіи истинной древней Архитектуры. *Джіовани Пизано*, сынъ Николая Пизано при сооруженіи кладбища (campo-santo) сего города, старался поддѣлаться ко вкусу своего времени, но далеко вышелъ изъ предѣловъ онаго красотою рисунка, величественностію изобрѣтенія, вѣрностію характера и изящностію украшеній.

Въ продолженіи XIV столѣтія искуство сдѣлало уже значительные успѣхи; въ сіе время въ Миланѣ воздвигнута Каѳедральная церковь; *Галеаццо-Висконти* окончилъ большой мостъ, построилъ великолѣпный дворецъ и многія другія зданія совершенно въ особомъ вкусѣ.

Въ XV столѣтіи, усовершенствованіе Архитектуры, покровительствуемой Герцогами Милана, Папами, Медицеями и проч. сдѣлалось еще болѣе ощутительнымъ. Въ сію эпоху появленіе

генія предпріимчиваго и отважнаго, способнаго рѣшительно возстать противъ владычества Готическаго вкуса и низпровергнуть оный, было необходимо. Явился *Брунелески*. Онъ понялъ, что не найдетъ полезныхъ правилъ и образцевъ Искусства своего, на томъ пути, по которому слѣдовали его предшественники и сталъ искать оныхъ въ древнихъ памятникахъ, сталъ изучать развалины Рима, первый понялъ и нашелъ различіе между орденами и первый сталъ употреблять ихъ въ построеніяхъ своихъ надлежащимъ образомъ. Онъ очистилъ вкусъ Архитектуры, образовалъ многочисленныхъ учениковъ, которые распространили оный по всей Италіи, и открылъ путь ко всѣмъ обширнымъ предпріятіямъ въ новѣйшей Архитектурѣ построеніемъ купола каѳедральной церкви въ Флоренціи — твореніемъ, которое было предметомъ удивленія *Микель-Анджела*, и навсегда останется таковымъ для умѣющихъ цѣнить достоинство изобрѣтенія и великій геній Художника, дерзнувшаго уклониться отъ своихъ предшественниковъ. — Не менѣе способствовалъ въ сіе время, также, успѣхамъ Архитектуры и *Леонъ-Батиста-Алберти*. Зодчій сей строилъ по чистымъ правиламъ *Витрувія* и занимался даже преподаваніемъ Архитектуры. Въ семъ столѣтіи книга *Витрувія* была перепечатана нѣсколько разъ.

Но самою счастливою Эпохою для Архитектуры было XVI столѣтіе. Въ сіе время *Андрей Кондуччи* изобрѣлъ различныя машины для приведенія въ движеніе величайшихъ тяжестей; *Балтассаръ-Перуцци* ввелъ опять въ употребленіе забытыя древнія украшенія. *Себастіано-Серліо* весьма способствовалъ къ очищенію вкуса и къ распространенію лучшихъ основныхъ правилъ. *Лоренцо-Лотто* первый сталъ съ большимъ приличіемъ пользоваться древними остатками при построеніи новыхъ зданій; *Алонзо-Беругетъ* первый перенесъ изъ Италіи чистый Архитектурный вкусъ въ Испанію; *Микель-Анджело-Буонароти* способствовалъ къ очищенію и къ утвержденію Архитектурнаго вкуса въ Римѣ и Флоренціи; наконецъ *Виньола*, *Палладіо*, *Скамоцци*, *Фонтана*, *Саммикели* и другіе знаменитые Архитекторы, изъ которыхъ многіе были вмѣстѣ и писатели, установили Искуство сіе на твердомъ основаніи и вознесли на высочайшую степень блеска какъ произведеніями, такъ и правилами своими.

Вкусъ древней Архитектуры, возобновленный такимъ образомъ въ Италіи, весьма скоро распространился по всѣмъ образованнѣйшимъ странамъ Европы, и въ особенности по Испаніи, Франціи и Германіи. Мы уже говорили, что въ Испанію принесъ сей вкусъ *Беругетъ*, уроженецъ оной и ученикъ *Микель-Анджела*; во Франціи,

по словамъ писателей ея, до *Франциска I* не существовало ничего хорошаго; онъ призвалъ многихъ Архитекторовъ изъ Италіи; примѣру его послѣдовалъ и Карлъ V. Впрочемъ во Франціи Готическій вкусъ существовалъ до половины XVI столѣтія и первый, способствовавшій къ уничтоженію онаго Зодчій, былъ *Филибертъ де-Лормъ*. *Чембрей* (Chambray) сдѣлалъ очень ученую *паралель древней Архитектуры съ новѣйшею.*

ГЛАВА XIV.

Объ Орденахъ Архитектуры.

Древніе Зодчіе ставили для поддержанія внутреннихъ или наружныхъ частей зданія, требовавшихъ подпоры, *колонны*.

Колонны сіи, равно какъ и части находящіяся надъ оными различались между собою формою, размѣромъ и украшеніями, смотря по характеру строенія и, такимъ образомъ, каждый особый видъ колонны, въ совокупленіи съ частями исключительно оной принадлежащими, получилъ названіе: *Ордена Архитектуры.*

Греки, какъ было уже сказано въ Главѣ VII., имѣли только три Ордена: *Дорическій*, *Іоническій* и *Коринѳскій*, заимствовавшіе названіе свое отъ имени народовъ, которымъ приписывается

изобрѣтеніе оныхъ. Римскіе Архитекторы ввели въ свою Архитектуру всѣ сіи Ордена, присоединили къ онымъ Орденъ *Тосканскій* и изобрѣли кромѣ сего еще свой собственный, который назвали *Римскимъ* или *Композитомъ* (сложнымъ). Такимъ образомъ всѣхъ вообще орденовъ составилосъ пять, хотя впрочемъ Витрувій принимаетъ только три главные, употреблявшіеся Греками. Знаменитый *д'Анкарвиль* почитаетъ Тосканскій Орденъ самымъ древнѣйшимъ, а *Алберти* говоритъ, что оный былъ выдуманъ Этрусками.

Колонна, изобрѣтеніе которой, теряется въ глубочайшей древности, есть родъ круглаго столба, состоящаго изъ *фюста* (стержня) образующаго длину онаго, верхушки называемой *капителью*, и основанія, или *базы*. Часть находящаяся надъ капителью именуется *Энтаблементомъ* и состоитъ изъ *Архитрава*, *Фриза* и *Карниза*. Греки почитали колонны необходимою принадлежностію и вмѣстѣ главнымъ украшеніемъ храмовъ, театровъ, общественныхъ и другихъ болѣе обширныхъ строеній. Ордена различаются между собою размѣромъ колоннъ, капителями, энтаблементомъ и имѣютъ каждый свой особенный характеръ. Такимъ образомъ характеръ *Дорическаго* ордена отличается отъ прочихъ своею благородною простотою и величественностію. Характеръ *Іонической* колон-

ны составляетъ мужественная красота. *Коринѳская* колонна есть верхъ Архитектурной изящности и превосходитъ первыя двѣ колонны своимъ великолѣпіемъ. Характеръ *Тосканскаго* ордена состоитъ въ твердости и бо́льшей предъ прочими простотѣ. Наконецъ *Римскій*, или сложный, отличается своею пышностію. Три Греческіе ордена заключаютъ, кажется, всю возможную красоту, какая только въ колоннѣ существовать можетъ и, до сего времени, не смотря на все стараніе новѣйшихъ Архитекторовъ, никто еще не изобрѣлъ ордена, который бы превосходилъ особенными пропорціями своими красоту древнихъ Греческихъ колоннъ.

Фигуры и размѣры древнихъ Греческихъ и Римскихъ зданій, равно какъ и различныхъ орденовъ Архитектуры, находятся въ твореніяхъ: *Дегоде*, *Барбо* (Barbault), *Овербека* (Overbeck), *Пиранези*, *Біанкини*, *Ле-Руа*, *Антони* и во многихъ другихъ сочинителяхъ, между коими *Брути*, *Гуре* (Huret) *Дюпюи* и *Фарезіе* писали въ особенности о пяти орденахъ. *Ле-Брёнъ* и нѣкто *Рибаръ-де-Шаму* (Ribart de Chamoux) присоединили къ симъ орденамъ еще новый орденъ *Французскій* основанный будто-бы на самой природѣ. Колонна сего ордена представляетъ подобіе дерева, вѣтви котораго образуютъ изгибами своими Энтаблементъ. Надъ изобрѣтеніемъ подобнаго ордена трудился также *Филибертъ-де-Лормъ*.

Равномѣрно *Пиранези* старался ввести новый орденъ съ новыми пропорціями; онъ сочинилъ особенную символическую капитель и употребилъ оную въ одной Римской церкви; въ Англіи нѣкто *Ла-Рошъ* изобрѣлъ также новый орденъ; *Стурмъ* доказывалъ существованіе какого-то *Нѣмецкаго ордена*, въ которомъ капитель состоитъ изъ одного ряда листьевъ и шестьнадцати волютовъ; наконецъ *Варнеръ* издалъ въ свѣтъ *Разсужденіе о шестомъ Архитектурномъ орденѣ*; но всѣ сіи изобрѣтатели не имѣли послѣдователей.

(См. прилагаемый у сего чертежъ пяти главныхъ Архитектурныхъ орденовъ и прибавленіе въ концѣ сей книги).

Въ заключеніе сказаннаго объ орденахъ, колоннахъ и проч., замѣтимъ, что есть еще такъ называемая *Архитектура мнимая* (finta), которая употребляется не для прочности, или необходимости строенія, но только для внутренняго, или внѣшняго украшенія. Сія мнимая Архитектура должна всегда зависѣть отъ Архитектуры *истинной*. Ложное понятіе нѣкоторыхъ Живописцевъ, занимающихся декоративною частію (pittori decoratori), что будто-бы въ мнимой Архитектурѣ позволены нѣкоторыя вольности, нерѣдко портило и искажало Архитектуру истинную; доказательствомъ сему

могутъ служить произведенія Іезуита *Поцци*. См. весьма большое сочиненіе Г. *Бризё* (Briseux) *объ истинной изящности въ искуствахъ, примѣненной къ Архитектурѣ*. Парижъ 4 час. 2. также сочиненіе *Камю-де-Мезіера о духѣ Архитектуры и о связи сего искуства съ нашими чувствованіями*.

ГЛАВА XV.

Объ Орнаментахъ, или объ Искуствѣ Украшеній.

Подъ *орнаментами* должно разумѣть всѣ тѣ придаточныя части зданія, которыя небудучи необходимою принадлежностію для прочности, придаютъ оному большій видъ великолѣпія, красоты, величія, или вообще большую выразительность характеру.

Сюда относятся всѣ скульптурныя произведенія, которыми зданія украшаются, какъ то: гирланды, розеты, маски, барельефы, вазы и проч.

Орнаменты, или украшенія тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ тѣснѣйшее имѣютъ соотношеніе съ главными частями и существенными принадлежностями зданія. Строеніе неимѣющее украшеній нельзя назвать несовершеннымъ, но оно можетъ быть голо, или бѣдно.

Нѣкоторые приписываютъ происхожденіе орнаментовъ врожденному стремленію человѣка къ украшеніямъ, свойственному всѣмъ народамъ, и приводятъ въ примѣръ: пастуховъ украшающихъ свои посохи, или сосуды, листьями, и дикихъ, которые не смотря на свою наготу, любятъ носить нѣкоторыя украшенія на ногахъ, или на рукахъ. Кажется, однакоже, что искуство сіе родилось гораздо позже и именно уже въ то время, когда зданія стали дѣлать по правильнымъ рисункамъ, и когда было усмотрѣно, что пустыя пространства гладкихъ стѣнъ требуютъ нѣкотораго развлеченія для зрѣнія.

Древнѣйшія Архитектурныя украшенія, состояли большею частію изъ акантовыхъ, плющевыхъ и виноградныхъ листьевъ; потомъ вошли въ употребленіе Этрускіе узоры, украшенія на подобіе шашешницы, меандры, змѣиные языки, шарики и проч.; потомъ, мало по малу, съ скульптурными орнаментами соединили живопись и стали украшать оною внутреннія стѣны зданій. Наконецъ, начали дѣлать орнаменты изъ гипсу, алебастру, дерева и проч., и употреблять таковые во внутренности покоевъ, въ сводахъ бань и проч., какъ напр. въ термахъ Тита и въ разныхъ зданіяхъ Геркуланума и Помпеи.

Греки болѣе всякаго другаго народа вникали въ

цѣль и предназначеніе орнаментовъ. Орнаменты ихъ были всегда просты, легкой и понятной формы, заключали въ себѣ нѣкоторое значеніе и служили или для поддержанія, или для связи различныхъ частей, какъ напр. фриза съ карнизомъ, или къ иносказательному поясненію причины побудившей воздвигнуть зданіе. Въ цвѣтущее время искуствъ, не дѣлалось ни одного орнамента безъ опредѣлительной цѣли и они никогда невредили ни общему составу зданія, ни изяществу формъ его. Но въ послѣдующія времена употребленіе орнаментовъ сдѣлалось совершенно въ зависимости прихоти; части сами по себѣ уже слабыя и ломкія, стали обременять излишними гирландами, ослаблять оныя вырѣзками и проч.

Въ такомъ состояніи находилась сія отрасль изящныхъ искуствъ до самаго возрожденія оныхъ, но въ сію эпоху Художники почерпая все изящное въ развалинахъ Рима и Греціи, стали пользоваться и украшеніями которыя употребляли древніе и составили такимъ образомъ особую науку, извѣстную подъ именемъ *Декораціоннаго Искуства.* Наука сія весьма полезна для Архитекторовъ, Скульпторовъ, Граверовъ, Живописцевъ и проч., и особенно необходима для Художниковъ, именуемыхъ *Декораторами* или *Орнаментистами.* Ко введенію въ употребленіе орнаментовъ

весьма много способствовалъ *Рафаэль.* Вкусъ его распространился въ послѣдствіе по всей Европѣ и подалъ поводъ къ учрежденію особыхъ орнаментныхъ школъ, между коими Миланская сдѣлала удивительные успѣхи и произвела отличнѣйшихъ Художниковъ.

Въ заключеніе считаемъ неизлишнимъ замѣтить молодымъ Художникамъ что украшенія должно употреблять съ приличіемъ и умѣренностію. Чтобы убѣдиться въ справедливости сего правила и въ необходимости слѣдовать оному, пусть взглянутъ только они на древнія Греческія зданія. Нерѣдко строеніе тѣмъ болѣе кажется великолѣпнымъ, чѣмъ менѣе наономъ украшеній. Гладкіе и голые промежутки, но со вкусомъ и прилично расположенные всегда доставляютъ зрѣнію нѣкоторое пріятное отдохновеніе. Есть даже такія произведенія Архитектурныя, которыя гораздо лучше совсѣмъ безъ украшеній. Вообще орнаменты должны всегда соотвѣтствовать характеру зданія и быть слѣдствіемъ его предназначенія, дабы не сбивать понятія зрителя.

Объ орнаментахъ Гражданской Архитектуры по правиламъ древнихъ, писали: *Джироламо-даль-Поццо* и *Гольдманъ: о живописныхъ и скульптурныхъ орнаментахъ, употребительныхъ въ Архитектурѣ* (сочиненіе послѣдняго изъ нихъ до-

полнилъ *Шублеръ* и включилъ въ оное предметы служащіе ко внутреннему украшенію зданій, какъ то: мебели и проч.), *Кошенъ* (Cochin) издалъ весьма хорошее *наставленіе для золотыхъ-дѣлъ-мастеровъ, скульпторовъ и рѣзщиковъ. Круб-сакъ* написалъ сочиненіе о происхожденіи и упадкѣ вкуса относительно украшеній въ Изящныхъ Художествахъ. Также *Вохъ* (Voch) старался въ концѣ прошедшаго столѣтія обратить новѣйшихъ орнаментистовъ къ истинному вкусу древнихъ. О *театральныхъ орнаментахъ* писалъ: *Муленъ* (Moulen). Объ *арабескахъ и гротескахъ* писали: *Стиглицъ и Римъ* (Stiglitz, Riem), *Галеструцци* издалъ въ свѣтъ орнаменты *Полидора-ди-Караваджіо*; *Стефано-делла-Белла, Біанки, Брунети, Санти, Писсарини, Джіардини*, а изъ новѣйшихъ: *Антонини* и *Спампани* издали также весьма полезныя собранія Архитектурныхъ орнаментовъ. Кромѣ сихъ *Роккеджани* написалъ сочиненіе исключительно для занимающихся дѣланіемъ мебелей, комнатныхъ и священныхъ утварей и проч. *Собраніе орнаментовъ для украшенія заловъ и проч.* (Decorazioni di sale ed altri ornamenti) и *начальный курсъ Архитектурныхъ орнаментовъ* (Corso elementare di ornamenti architettonici) соч. *Професора Албертолли* заслуживаютъ предъ всѣми вышеупомянутыми особеннаго уваженія.

ГЛАВА XV.

О Храмахъ и Церквахъ.

Главнѣйшіе памятники древней Архитектуры суть: Храмы, Гробницы, Церкви, Амфитеатры и Театры, Тріумфальныя ворота, Термы, Водопроводы и Дворцы.

Зданія служащія къ отправленію обрядовъ религіи всегда отличались, даже у самыхъ малообразованныхъ народовъ, своимъ блескомъ, великолѣпіемъ и проч. По сей причинѣ древнѣйшіе памятники *изящной* Архитектуры суть: Храмы.

Сначала Храмы воздвигали подъ открытымъ небомъ, по большой части на мѣстахъ возвышенныхъ, какъ бы желая приблизиться къ обители Божествъ; въ послѣдствіи же времени стали дѣлать для сей цѣли уединенныя ограды. Каждый народъ строилъ такія зданія сображаясь со своими наклонностями, обычаями и нерѣдко съ навыкомъ полученнымъ имъ при строеніи частныхъ жилищъ; такимъ образомъ Троглодиты отправляли богослуженіе въ пещерахъ, а народы жившіе въ хижинахъ, собирались для исполненія обрядовъ своей вѣры, въ зданіяхъ сдѣланныхъ по образцу ихъ первоначальныхъ жилищъ. Не входя въ подробное изслѣдованіе вопроса: какой народъ началъ прежде про-

чихъ строить сего рода зданія; скажемъ только, основываясь на словахъ *Геродота*, что Финикіяне и Сиріяне строили храмы въ одно время съ Египтянами, и что, можетъ быть, таковые существовали еще въ древнѣйшее время у нѣкоторыхъ народовъ Азіи. По крайней мѣрѣ достовѣрно, что Греки начали облагороживать свои храмы въ весьма отдаленную эпоху, и, ежели справедливо говоритъ *Павзаній*, что въ глубокой древности *Оракулъ Аполлона*, сдѣлавшійся извѣстнымъ въ послѣдствіе подъ именемъ *Дельфійскаго*, прорицалъ въ шалашѣ, сплетенномъ изъ лавровыхъ вѣтвей, а оракулъ *Юпитера - Додонскаго*, — подъ ветхимъ дубомъ, то весьма можетъ быть, что Греки дошли до изобрѣтенія храмовъ своихъ сами - собою не заимствуя мысли объ оныхъ отъ другихъ народовъ.

Въ древности, въ каждомъ Греческомъ городѣ, въ каждомъ даже селеніи было по нѣскольку храмовъ, а посему и неудивительно, что до насъ дошло всего болѣе зданій сего рода. Знаменитѣйшіе древніе храмы были: *Минервы въ Аѳинахъ*, *Діаны въ Эфезѣ*, *Аполлона въ Дельфахъ*, *Юпитера въ Олимпіи* (которую Антикварій *Чампи* почитаетъ не городомъ, но округомъ Эллиды:) *Юпитера Геликонскаго Аполлона тріопія* въ малой Азіи, *Венеры въ Пафосѣ* и въ *Цитерѣ*, съ которыми могъ только равняться Храмъ *Юпитера Капитолійскаго* въ Римѣ. — Храмъ Юпитера *Геликонскаго* былъ

можетъ быть первымъ опытомъ въ Архитектурѣ Іонической, а храмъ Аполлона *Тріопія* — въ Дорической.

Первоначальные Храмы были не обширны, т. е. не что иное, можетъ быть, какъ божницы, вмѣщавшія въ себѣ только истуканъ божества и жертвенникъ. Въ божницу входили одни жрецы, а народъ собирался вокругъ оной; это подало вѣроятно мысль обносить божницы пространными оградами, или портиками, дабы народъ могъ укрываться подъ оными во время непогоды. Мѣста для сооруженія сихъ храмовъ были различны, смотря по божествамъ, которымъ были посвящаемы.

Храмы: *Юпитера*, *Юноны* и *Минервы* воздвигались такимъ образомъ, чтобы большая часть жителей города могла ихъ видѣть. Храмы *Меркурія*, *Изиды*, и *Сераписа* сооружались на площадяхъ и публичныхъ рынкахъ; храмы *Геркулеса* близъ гимназій, или близъ мѣстъ предназначенныхъ для зрѣлищъ; *Цереры*, *Марса*, *Венеры*, *Вулкана* — за городомъ; за городомъ же помѣщались и храмы *Эскулапа*, дабы больные могли пользоваться открытымъ воздухомъ (послѣдніе, какъ напр. находящійся близъ Рима, были можетъ статься, не что иное, какъ больницы). Статуя божества всегда была обращена лицемъ на Западъ.

Древніе Храмы строились большею частію въ видѣ продолговатыхъ четвероугольниковъ; немногіе только имѣли форму круглую. Длина первыхъ была обыкновенно въ два раза болѣе противу широты. Фасады украшались портиками иногда съ одной только, иногда съ двухъ, а иногда и со всѣхъ четырехъ сторонъ. Божница опредѣлялась исключительно для помѣщенія Божества, прочія же части зданія присоединялись къ оной только для украшенія и удобства. Передняя часть Храма, неимѣвшая портика, называлась *лицевою стороною* (fronte), а вмѣстѣ съ портикомъ *пронао* (pronao). Число колоннъ находившихся по лицевой и противуположной сторонѣ всегда бывало четное и Храмы смотря по числу колоннъ: четырехъ, шести, осьми или десяти, назывались *тетрастилосъ*, *эптастилосъ*, *октастилосъ* и *декастилосъ*. Число колоннъ по длинѣ стѣнъ съ боковъ Храма иногда бывало и нечетное. Что касается до Римлянъ, то они въ семъ случаѣ не всегда слѣдовали Грекамъ, и старались только чтобы стороны имѣли двойное число простѣнковъ противу фасада.

По мнѣнію *Витрувія* древнѣйшіе Храмы были *Тосканскіе*. По описанію сего Зодчаго, Храмъ построенный въ Римѣ за 450 лѣтъ до его времени и разрушенный при Августѣ, имѣлъ фигуру весьма похожую на совершенный квадратъ; по-

чти посрединѣ длины онаго проходила поперечная стѣна, которая раздѣляла его на двѣ части: одна заключала въ себѣ самый храмъ, или капище, и подраздѣлялась еще на три части, посвященныя различнымъ Божествамъ, а другая образовала портикъ и колоннады. Съ храмомъ симъ имѣетъ сходство древняя Церковь Св. *Амвросія* въ Миланѣ, съ Атріемъ окруженнымъ портиками и можетъ дать объ ономъ довольно ясное понятіе. Подобный же видъ имѣли и многіе Греческіе Храмы.

Начало построенія круглыхъ Храмовъ нельзя, кажется отнести къ глубокой древности. Правда *Павзаній* описываетъ нѣсколько подобныхъ зданій, но онъ называетъ ихъ не *Храмами*, а просто *жилищами*, Храмы же о которыхъ упоминаетъ *Витрувій* въ Гл. 7, IV книги, именуя оные: tholus — не слишкомъ древни и судя по названіямъ: *монептерось* и *периптерось*, долженствовали быть Греческаго изобрѣтенія.

Въ нѣкоторыхъ Храмахъ находились лѣстницы для всхода на крышу и въ верхніе портики. Лѣстницы сіи заключались въ стѣнѣ подлѣ входа въ капище и дѣлались, также какъ и нынѣ, витыя; таковы были лѣстницы въ Храмѣ *Нептуна* въ Пестумѣ и въ Храмѣ *согласія* (concordia) въ Агригентѣ.

Передъ статуею Божества находился, обыкновенно, жертвенникъ; онъ всегда былъ нѣсколько ниже, нежели база статуи и обращенъ на Востокъ. Храмы всего чаще строились на такихъ мѣстахъ, которыя были нѣсколько возвышеннѣе, нежели тѣ на которыхъ находились окружныя зданія; для входа въ храмъ дѣлались ступени, которыя составляли одну изъ необходимыхъ частей сихъ храмовъ, ибо служили вмѣстѣ и фундаментомъ. Многіе писатели замѣчаютъ, что безъ сего фундамента, или ступеней, храмъ не имѣлъ бы хорошаго вида, представляясь зрѣнію какъ бы выходящимъ изъ земли безъ всякой величественности. Должно думать, что правило сіе было совершенно забыто въ первые вѣка послѣ Константина, ибо почти всѣ Христіанскіе храмы сей эпохи построены такимъ образомъ, что при входѣ въ оные надобно спускаться.

Внутренность храмовъ украшалась живописью относившеюся къ богамъ и героямъ, которымъ оные были посвящены, и также различными изваяніями и статуями, не считая главныхъ которымъ поклонялись и которыя ставились въ самыхъ капищахъ. Храмъ *Ѳезея* въ Аѳинахъ былъ расписанъ *Микономъ*; онъ изобразилъ въ ономъ войну Центавровъ съ Амазонками и съ Лапитами; подвиги *Ѳезея* и *Миноса*; въ храмѣ

Діоскуровъ, *Полигнотъ* написалъ бракосочетаніе дочерей *Левсиппа*, а *Никонъ* представилъ походъ Аргонавтовъ; въ Храмѣ *Вакха* въ Аѳинахъ были изображены Вакхъ возносящій Вулкана на небо, бесѣда его съ *Аріадною* и пораженіе *Пентея* и *Ликурга*; въ Храмѣ *Эректея* находилась живопись, напоминавшая дѣянія *Бутадовъ* (жрецовъ сего Божества); Храмъ *Эскулапа* въ Аѳинахъ по словамъ *Павзанія* былъ украшенъ превосходнѣйшими статуями.

Иногда храмы окружались особыми дворами, которые назывались *периболами* (peribola), иногда воздвигались среди священныхъ рощь, иногда присоединялись къ онымъ еще другія строенія, такъ напр. къ Храму *Эскулапа* были присоединены покои для больныхъ и находились колонны, на которыхъ писались имена изцѣлившихся. Иногда вблизи Храмовъ устроялись Гимназіи, Пританеи и мѣста для судебныхъ совѣщаній. Подлѣ Храма Юноны въ Аѳинахъ существовало мѣсто называвшееся *сокровищницею* для храненія приношеній Греческихъ городовъ, подобное нынѣшнимъ сокровищницамъ въ Лоретѣ и другихъ мѣстахъ Италіи.

Храмы Египетскіе отличались своею огромностію, изобиліемъ и страннымъ размѣщеніемъ колоннъ; но всего болѣе огромными рядами оградъ, расположенными одна за другою до самаго капища, въ которомъ содержалось священ-

ное живошное и въ кошорое имѣли право входишь одни шолько жрецы. Архишекшура капища была весьма просша, но за шо поршики и входы въ оное предсшавляли необыкновенное великолѣпіе. Они украшались колосальными сшашуями, изваяніями львовъ, сфингсовъ, обелисками и проч. Упошребленіе фроншовъ, въ древнѣйшее время Египшянамъ было неизвѣсшно. Вообще Архишекшура Египешскихъ Храмовъ была благородна, важна, величесшвенна и, чшо всего лучше, предсшавляла видъ прочносши.

Ле-Гранъ (Le Grand) замѣчаешъ, чшо нѣкошорыя изъ сихъ зданій сущесшвуюшъ уже около 40 сшолѣшій, и заключаешъ изъ сего, чшо Египшяне были уже весьма образованы во время посшроенія оныхъ.

Главное же досшоинсшво какъ Египешскихъ шакъ и Греческихъ Храмовъ сосшояло въ соединеніи просшошы формъ съ величесшвенносшію массъ и единсшва съ великолѣпіемъ. На Греческихъ и Римскихъ медаляхъ находяшся изображенія древнихъ храмовъ различной формы; есшь даже шакія, о кошорыхъ ничего неизвѣсшно по Исшоріи.

Первобышные Хрисшіане, укрываясь ошъ гоненія, ошправляли богослуженіе иногда въ пещерахъ и кашакомбахъ, иногда въ часшныхъ домахъ, или въ уединенныхъ мѣсшахъ, въ дали

отъ городовъ и не прежде какъ при *Константинѣ* стали исполнять обряды вѣры своей въ особыхъ зданіяхъ, которыя по внутренному устроенію своему всего удобнѣе могли замѣнить имъ, на первое время, Церкви. Это были *базилики*, заключавшія пространный залъ, раздѣленный вдоль двумя рядами колоннъ и служившій досего, для народныхъ собраній, торговыхъ совѣщаній, расправъ судебныхъ и проч. — Главныя части составлявшія Христіанскія базилики были: *Дворъ* (Vestibulum) окруженный портиками, для помѣщенія кающихся первой степени (procleontes, оглашенныхъ), потомъ *самая Церковь*, раздѣленная на три хода (Navatae) двумя рядами колоннъ. Во внутренности Церкви были: *Клиросъ* (Cleros) *Хоры* (Chorum) и *Святая Святыхъ* (Sanctuarium). На противуположной входу сторонѣ находилось возвышеніе, или амвонъ, устроенный по примѣру языческихъ базиликъ, для произношенія проповѣдей. Базилики сіи смотря по предназначенію своему имѣли и еще особыя названія: какъ то: *Діаконіумъ* (Diaconium) т. е. Базилики для успокоенія недужныхъ Христіанъ; *Доминіумъ* (Dominium) или мѣсто посвященное на богослуженіе; *Ораторіумъ* (Oratorium) мѣсто для молитвъ и проч.

Первая совершенно вновь выстроенная при Константинѣ, въ видѣ креста, Церковь, была Церковь Св. Петра въ Римѣ. По перенесеніи

Столицы въ Константинополь, сей же Императоръ заложилъ и Церковь Св. Софіи, которую окончилъ *Юстиніанъ*. Надъ сею последнею, какъ полагаютъ, былъ построенъ первый куполъ. Таковы были Христіанскіе Храмы сего времени. Въ послѣдствіе стали воздвигать по близости Церквей зданія, извѣстныя подъ именемъ *Baptisterium* (крещатиковъ) кои имѣли большею частію видъ восьмиугольника и служили для отправленія обряда крещенія. Въ XVI столѣтіи начали въ Церквахъ употреблять колокола, изобрѣтенные еще въ V вѣкѣ въ *Кампаніи*, въ мѣстечкѣ *Нолѣ*, нѣкоторымъ Эпископомъ *Паулинусомъ*, но колоколенъ въ сіе время еще не было и колокола помѣщались на самыхъ Церквахъ; послѣ стали воздвигать колокольни отдѣльно отъ Церквей; потомъ соединили ихъ съ оными и сдѣлали много другихъ перемѣнъ и прибавленій, которыя отчасти сохранились и по сіе время. Все сіе сдѣлало Архитектуру нашихъ Церквей, отмѣнно многосложною и нерѣдко приводитъ въ затрудненіе новѣйшихъ Архитекторовъ, какъ вразсужденіи внутренняго, такъ и наружнаго расположенія и вида Церквей.

Кажется что для соблюденія возможнаго внутренняго единства Церквей не должно бы помѣщать болѣе одного Алтаря, ибо умноженіе какъ сихъ, такъ и придѣловъ весьма искажаетъ Архитектуру.

Что касается до украшенія Церквей, то оныя должны быть предметомъ особаго вниманія Архитектора. Онъ не долженъ забывать, что великолѣпіе Церкви состоитъ въ простотѣ и величественности и слѣдовательно обязанъ располагать украшенія съ умѣренностію, пользуясь тѣми только, которыя важностію своихъ формъ соотвѣтсвуютъ предназначенію Христіанскаго Храма. Живопись, статуи и барельефы могутъ увеличить Архитектурное достоинство Церкви, но только въ такомъ случаѣ, когда сдѣланы въ характерѣ всего зданія; въ строгомъ смыслѣ между украшеніями Церкви не должно находиться ничего общаго съ частными жилищами. — Внутренній видъ Церкви также много зависитъ и отъ освѣщенія, которое тѣмъ лучше чѣмъ болѣе способствуетъ, при первомъ входѣ въ оную, обозрѣть ея планъ и расположеніе. Въ семъ случаѣ *Куполы* весьма хороши и не смотря на мнѣніе *Милиція*, который объявилъ себя непріятелемъ оныхъ, могутъ почесться лучшимъ украшеніемъ Церквей. Башни и колокольни должны соотвѣтсвовать величинѣ и формѣ Церквей; и хотя нѣкоторые отдаютъ предпочтеніе башнямъ съ куполами, почитая колокольни со шпилями дурнымъ произведеніемъ Арабскаго вкуса, но и сіи послѣднія имѣютъ свою красоту. Лучшими и достойнѣйшими вниманія Церквами до сего времени почи-

шаютъ: Церковь *Св. Петра* въ Римѣ, *Св. Павла* въ Лондонѣ, *Св. Марка* въ Венеціи, *Св. Софіи* въ Константинополѣ.

ГЛАВА XVII.

О Гробницахъ и надгробныхъ Памятникахъ.

Постепенное образованіе народовъ привело ихъ къ установленію различныхъ обрядовъ, и вмѣстѣ съ симъ подало мысль къ сооруженію памятниковъ въ честь усопшихъ. Такимъ образомъ воздвиглись гробницы: *Пелопсу* въ Элидѣ, *Ѳезею* въ Аѳинахъ, *Семелѣ* въ Ѳивахъ. Одни только основатели городовъ похоронялись въ предѣлахъ оныхъ; прахъ же прочихъ, даже въ самое древнѣйшее время, покоился въ отдаленіи отъ мѣстъ обитаемыхъ. Фамильныя гробницы знаменитыхъ Грековъ нерѣдко были окружены рощами, а памятники ихъ дѣлались въ видѣ колоннъ съ эпитафіями; въ Аѳинахъ высота сихъ колоннъ не должна была по закону превышать трехъ локтей.

Кажется, что Этруски первые начали дѣлать пещеры, или подземныя гробницы изъ четвероугольныхъ камней, съ наклоненными на двѣ стороны крышами изъ плитъ такого же камня. Въ сихъ то гробницахъ найдена большая часть вазъ, наполняющихъ нынѣ Европейскіе

Музеумы подъ именемъ Этрускихъ. Другаго рода не столь глубокія пещеры вырубались въ рыхлыхъ скалахъ; нѣкоторыя изъ таковыхъ имѣли видъ продолговатыхъ четыреугольниковъ, другія видъ креста, иныя состояли изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ покоевъ съ дверями для прохода изъ одного въ другой; весьма мало найдено пещеръ въ два этажа. Свѣтъ въ оныя всегда проходилъ сверху въ отверзтіе, прорубленное почти вертикально сквозь поверхность горы.

Гробницы Римлянъ были сначала не что иное, какъ нѣкотораго рода большія кельи, въ которыхъ помѣщалось тѣло умершаго, или только кости и прахъ онаго; въ послѣдствіе же времени знатныя и знаменитыя фамиліи стали воздвигать памятники великолѣпные, мавзолеи и склѣпы съ кенотафіями, гдѣ иногда отправлялся только обрядъ погребенія, а тѣло умершаго не всегда находилось. Нѣкоторыя изъ таковыхъ гробницъ ставились подлѣ самаго жилища покойника и легко можетъ быть, что домъ *Каія-Цестія* стоялъ не далеко отъ пирамиды его, до нынѣ находящейся въ Римѣ. Дороги *Аппія*, *Пренестинская* и многія другія были уставлены гробницами, остатки которыхъ и по сіе время еще существуютъ. Такова напр. гробница *Цециліи-Метеллы* на дорогѣ *Аппія*, большое круглое зданіе, украшенное по фризу фестонами и бараньими головами. *Плиній* описы-

ваеть гробницу *Порсены*, находившуюся близъ Кіузи и состоявшую изъ двухъ пирамидъ, вершины коихъ соединены были цѣпями съ колокольчиками, издававшими при каждомъ дуновеніи вѣтра весьма пронзительный звукъ, разносившійся очень далеко. Урны въ которыхъ сохранялся пепелъ (пепельницы, cenerariae) были обыкновенно невелики и по сему весьма удобно могли помѣщаться по нѣскольку вмѣстѣ въ небольшихъ впадинахъ, дѣлавшихся въ стѣнахъ и послужившихъ поводомъ къ наименованію зданій, въ которыхъ сохранялись таковыя урны — *Коломбаріями* (Columbarium). Впадины сіи дѣлались съ полукруглымъ сводомъ и иногда бывали такъ глубоки, что въ каждой могло вмѣщаться по 4 урны и болѣе. Коломбарій фамиліи *Помпея* есть одинъ изъ лучшихъ уцѣлѣвшихъ зданій сего рода; впадины въономъ расположены въ пять рядовъ однѣ надъ другими, а въ промежуткахъ между рядами находятся Эпитафіи особъ, пепелъ которыхъ тутъ положенъ. Покой заключающій въ себѣ сей Коломбарій украшенъ каріатидами, представляющими женскія и мужскія фигуры. Очень хорошъ также коломбарій *Ливіи*, описанный Г. Г. *Гори* и *Бандини*.

Кромѣ сего у древнихъ были *Оссуаріи* (Костехранильницы, ossuaria) и *саркофаги* (гробы). Первые были не что иное какъ сосуды, заключав-

шіе въ себѣ собранные съ костра пепелъ и кости сожженнаго тѣла, т. е: почти тоже, что и пепельницы, только нѣсколько болѣе; вторые — были гробы, сдѣланные изъ камня, который по описанію *Плинія* получался, сначала изъ Троады и имѣлъ свойство разрушать весьма скоро тѣла, отъ чего и произошло названіе Саркофаговъ. Должно однако же думать, что въ то время, когда существовало обыкновеніе сожигать тѣла, употребленіе гробовъ сихъ было весьма ограничено. Оно сдѣлалось болѣе обыкновеннымъ при *Антонинахъ*, и уже во время Христіанства распространилось повсюду.

Нѣкоторые фамильные монументы Римлянъ отличались особеннымъ великолѣпіемъ и огромностію. Таковы напр. мавзолеи *Августа* и *Адріана*. — Вѣкъ величественныхъ монументовъ сихъ прошелъ вмѣстѣ съ упадкомъ Архитектуры и мѣсто ихъ заступили камни съ грубыми изображеніями, образа усопшаго; въ послѣдствіе къ изваяніямъ симъ стали прибавлять символическія начертанія, аллегоріи, украшенія ничтожныя, родословныя и пустые, напыщенные титулы. — *Зульцеръ* сдѣлалъ по сему случаю весьма основательное замѣчаніе, что никакія аллегоріи и символическія изображенія на гробницахъ не могутъ имѣть цѣны, ежели не выражаютъ болѣе,

нежели сколько можетъ изяснить приличная надпись, или, по крайней мѣрѣ, ежели не выражаютъ съ точностію и вѣрностію мысли.

Вообще характеръ надгробныхъ памятниковъ долженъ состоять въ простотѣ, въ строгой, скромной и приличной величественности. Для сего требуются умѣренность въ украшеніяхъ и соотвѣтственность между частями, дабы предназначеніе монумента было ясно и понятно. Новѣйшіе Архитекторы рѣдко соблюдаютъ сію цѣль и между памятниками нашего времени очень немного найдется такихъ, которые заслуживали бы наименованіе изящныхъ. Архитекторъ долженъ помнить, что всѣ вообще произведенія сего рода, какъ то: гробницы, монументы, кладбищи и проч., должны имѣть видъ и характеръ настоящей обители усопшихъ и что слѣдственно, въ оныхъ не должно быть ничего общаго съ жилищами обыкновенными, никакихъ веселыхъ и пріятныхъ формъ, никакого изобилія, или изысканности въ украшеніяхъ; видъ надгробныхъ долженъ быть важный, линіи прямыя, украшенія просты, величественны и у мѣста. Планъ, какой имѣли наружныя ограды нѣкоторыхъ древнихъ храмовъ, могъ бы служить новѣйшимъ Архитекторамъ образцомъ къ сооруженію какого-либо кладбища, обширнаго, удобнаго и великолѣпнаго.

ГЛАВА XVIII.

О Циркахъ, Амфитеатрахъ и Театрахъ.

Циркъ есть родъ зданія собственно Римскаго изобрѣтенія; впрочемъ мысль къ сему подали имъ, можетъ быть, Греческія *Стадіи*. Единственная разность между стадіемъ и циркомъ состояла въ томъ, что посрединѣ сего послѣдняго проходила во всю длину онаго невысокая стѣна (spina), а по обоимъ концамъ находились сараи (carceri), между тѣмъ какъ средина стадія была совершенно пуста, а концы открыты.

Первый циркъ въ Римѣ, получившій въ послѣдствіи названіе *великаго* (Maximus), былъ выстроенъ *Тарквиніемъ древнимъ*, онъ былъ обнесенъ деревянными скамьями, сооруженными на деревянныхъ подмосткахъ, которые возвышались на 12 футовъ отъ земли. *Цезарь* его увеличилъ и между мѣстами для сидѣнія и *ристалищемъ* (area) велѣлъ выкопать канаву, дабы предохранить зрителей отъ коней; въ послѣдствіи зданіе сіе было окружено тремя портиками, изъ которыхъ первый служилъ основаніемъ каменнымъ мѣстамъ для сидѣнія; на второмъ, построенномъ надъ онымъ, находились скамейки деревянныя, а третій окружалъ всю наружную часть строенія и служилъ вмѣстѣ и украше-

ніемъ и проходомъ для зрителей. Для входа и выхода изъ сего цирка сдѣлано было столько же дверей, сколько и рядовъ мѣстъ для сидѣнія. *Сараи* (carceri) построены были сначала изъ туфа; Клавдій выстроилъ ихъ изъ мрамора, и деревянныя *мѣты* (meta) велѣлъ вызолотить. Циркъ сей нынѣ разрушенъ и едва примѣтны остатки онаго. Кромѣ сего, въ Римѣ было еще восемь другихъ цирковъ: *Фламинія* или *Аполинарія*, на которомъ теперь выстроены нѣкоторые Дворцы; *Агоналій*, находившійся на томъ мѣстѣ, гдѣ нынѣ площадь *Навона*; циркъ *Саллустія*; циркъ *Флорале* у подошвы горы Квиринальской; циркъ построенный *Калигулою* у подошвы горы Ватиканской; на средней стѣнѣ сего послѣдняго возвышался обелискъ, поставленный нынѣ на площади Св. Петра; — циркъ основанный *Нерономъ*, подлѣ мавзолея *Адріана*; еще другой близъ нынѣшнихъ воротъ: porta maggiore, и наконецъ, еще одинъ близъ воротъ San Sebastiano, котораго построеніе приписываютъ нѣкоторые *Каракаллѣ*, а другіе *Галліену* и *Константину*; сей циркъ сохранился лучше всѣхъ прочихъ, и можетъ дать ясное понятіе о семъ величественномъ родѣ строеній.

Въ Циркѣ находились слѣдующія главныя части: *ристалище* (area) на которомъ происходилъ бѣгъ въ колесницахъ; *мѣста для сидѣнія*, расположенныя вокругъ онаго; *сараи* (carceri) зани-

мавшія одну изъ сторонъ ристалища, изъ которыхъ выѣзжали колесницы, и наконецъ *широкая* и *низкая стѣна*, проходившая вдоль ристалища или *spina*, по концамъ которой возвышались двѣ *мѣты* (meta). На стѣнѣ сей становились жертвенники, статуи и другіе предметы религіи; иногда также небольшіе храмы посвященные *Солнцу* или *Лунѣ*, обелиски и колонны, или *cippi*, дельфины и семь большихъ подвижныхъ, яицу подобныхъ, шаровъ, служившихъ къ означенію числа бѣговъ. — *Мѣты* состояли изъ трехъ конусовъ, поставленныхъ на пьедесталахъ и поддерживали каждая одно яицо; сначала ихъ дѣлали изъ дерева, а въ послѣдствіе изъ камня. Три стороны ристалища были обнесены стѣнами, поддерживавшими мѣста для зрителей, расположенныя такимъ же образомъ, какъ и въ театрахъ; вокругъ наружной части всего Цирка дѣлался обыкновенно портикъ. Мѣста для зрителей были раздѣлены лѣстницами въ извѣстныхъ одна отъ другой разстояніяхъ; раздѣленія сіи назывались: *cunei*; *Пульвинаріемъ* (pulvinarium) называлось мѣсто для сидѣнія, исключительно предоставленное Императору. Для входа въ ристалище было сдѣлано нѣсколько воротъ; одни изъ оныхъ назывались *тріумфальными*; двое другихъ находились по бокамъ сараевъ и были, можетъ быть, предоставлены для входа и выхода состязающихся; кромѣ сихъ была еще

дверь *Либитинарія*, изъ которой выносились потерпѣвшіе несчастіе (naufragium). Новѣйшіе по примѣру древнихъ также строили цирки и иногда давали сіе названіе круглой площади, обнесенной съ трехъ сторонъ правильными и симетрическими зданіями. Одинъ подобный находится въ Англіи.

Амфитеатръ былъ не что иное какъ зданіе составленное изъ двухъ театровъ, обращенныхъ внутренними сторонами одинъ къ другому; пустое пространство находившееся въ срединѣ, называлось *поприщемъ* (arena) и на немъ происходили бои и другія игры. Зданія сіи также были неизвѣстны Грекамъ и могутъ почесться Римскимъ изобрѣтеніемъ, *Поприще* было окружено ложами и *клѣтками* (карцерами), въ которыхъ заключались звѣри; надъ оными находилася нѣкотораго рода галлерея, служившая къ помѣщенію важнѣйшихъ зрителей; наконецъ, позади ея, возвышались уступами скамьи до самаго верха. Наружный фасадъ раздѣленъ былъ обыкновенно на нѣсколько этажей, украшенныхъ колоннами, пиластрами, портиками и иногда статуями. Ворота и двери для входа и выхода изъ амфитеатровъ назывались *Вомиторіями*. Витрувій говоритъ о сихъ зданіяхъ но не представляетъ ни плана ни расположенія оныхъ.

Плиній упоминаетъ объ одномъ амфитеатрѣ, построенномъ *Скрибоніемъ Куріономъ*, состояв-

шемъ изъ двухъ подвижныхъ театровъ, которые можно было, по произволу, раздѣлять для образованія двухъ театровъ и соединять въ одинъ амфитеатръ. Многіе утверждаютъ, что и постоянные амфитеатры произошли не изъ чего другаго, какъ изъ таковаго соединенія двухъ театровъ. Однако же амфитеатры не прежде какъ при *Цезарѣ* получили опредѣленную форму, хотя все еще дѣлались изъ дерева. Первый каменный былъ воздвигнутъ *Статиліемъ Тауромъ* во время *Августа*, но онъ не былъ соразмѣренъ числу народа и даже, можетъ быть, однѣ только стѣны его были каменныя, а все прочее изъ дерева; во время *Нерона* онъ сгорѣлъ до основанія. — Самъ Неронъ, страстный любитель зрѣлищъ строилъ въ Римѣ, только деревянные амфитеатры и воздвигъ нѣсколько таковыхъ же въ провинціяхъ, какъ напр. въ Фиденахъ, въ Піаченцѣ, Кремонѣ, Болоніи и проч. Въ Римѣ находилось нѣсколько амфитеатровъ, какъ то: *Кастренскій* (castrensis), коего остатки существуютъ еще и понынѣ близъ Церкви Св. *Креста въ Іерусалимѣ*; онъ построенъ изъ кирпичей. Амфитеатръ *Веспасіана*, извѣстный подъ именемъ Колоссея, или Колизея, развалины котораго находятся на Кампо-Вачино; Амфитеатръ *Траяна*, который былъ разрушенъ *Адріаномъ*; Амфитеатръ *Статилія*, мѣстоположеніе котораго совершенно неизвѣстно. — Изъ Амфите-

атровъ провинціальныхъ извѣстны: *Албанезскій* въ Лаціумѣ, коего до сихъ поръ примѣтны еще нѣкоторые слѣды; находившійся въ *Отриколи*; на рѣкѣ *Гарильяно*, называвшійся прежде Лири; (онъ также былъ кирпичный); амфитеатръ въ *Поцуоли*, отъ котораго уцѣлѣло только нѣсколько сводовъ въ карцерахъ; въ *Капуѣ*; въ *Веронѣ*, котораго большая часть весьма хорошо еще сохраняется; у подошвы горы *Кассино*; въ *Пестумѣ*, въ *Сиракузахъ*, въ *Агригентѣ*, въ *Катаніи*, въ *Аргосѣ*, въ *Коринѳѣ*, въ *Поло*, въ *Истріи* и особенно огромный въ *Арлѣ* (Arles), въ *Фрежю* (Frejus), въ *Сентѣ* (saintes), въ *Отенѣ* (Autun) и наконецъ въ Нимѣ, называющійся понынѣ *Арена* (*поприще*). Въ *Падуѣ* и въ *Миланѣ* найдены также развалины, но объ оныхъ нельзя съ точностію опредѣлить: театры ли то были, или Цирки; *Гваццези* увѣряетъ, что онъ открылъ слѣды одного амфитеатра въ Ареццо.

Театры были весьма обыкновенны у Грековъ и Римлянъ и между зданіями занимали первое мѣсто послѣ храмовъ; въ древнѣйшее время Греческіе театры строились въ срединѣ оградъ окружавшихъ храмы Бахуса, посвящались сему богу и по сей, можетъ быть, причинѣ почитались его изобрѣтеніемъ. Даже самые малые города Греціи имѣли Театры, ибо драматическія представленія были у нихъ въ большомъ уваженіи; онѣ давались въ честь боговъ и по

сему составляли нѣкоторую часть богослуженія. Греки первые ввели постоянныя правила для сооруженія театровъ и искуства расписывать и украшать различнымъ образомъ сцену. Римскіе театры отличались отъ Греческихъ только своею огромностію и большею роскошію въ украшеніяхъ. Весьма древній театръ находится въ Сегестѣ въ Сициліи и другой подобный на древнемъ островѣ Цистенѣ, что нынѣ *Кастелло-Россо* на полуденномъ концѣ малой Азіи. Нѣсколько остатковъ также древнѣйшаго театра, построеннаго вѣроятно Этрусками видны въ Адріи. Въ Аѳинахъ первый каменный театръ выстроенъ не прежде какъ во время *Ѳемистокла.* Изъ находившихся въ Спартѣ, одинъ былъ изъ бѣлаго мрамора; знамениты также были существовавшіе въ *Эгинѣ*, въ *Мегалополисѣ* и въ *Эпидаврѣ*, отъ которыхъ сохранются еще нѣкоторыя развалины. Римляне, кромѣ театровъ, построенныхъ въ Столицѣ своей, соорудили нѣсколько таковыхъ же и въ провинціяхъ, какъ то: въ *Помпеи* въ *Геркуланумѣ*, въ *Губбіи*, въ *Анцо*, въ *Пола*, во многихъ другихъ городахъ и въ нѣкоторыхъ Императорскихъ Виллахъ. Театры Римскіе сначала были также изъ дерева. Первый каменный былъ построенъ *Помпеемъ* и существовалъ долгое время; другіе были сооружены *Балбомъ* и *Маркелломъ*, или можетъ быть *Августомъ*. Зда-

нія сіи строились по большой части на покатыхъ возвышеніяхъ, для большей удобности въ расположеніи уступовъ вокругъ сцены; въ мѣстахъ съ чистымъ и здоровымъ воздухомъ и притомъ такъ, чтобы зрители не были обезпокоиваемы лучами солнца. Видъ Театра представлялъ полукругъ, который концами примыкалъ къ поперечному прямому зданію; такимъ образомъ театръ раздѣлялся на три главныя части: полукругъ былъ занятъ мѣстами для зрителей, сцена находилась въ зданіи, составлявшемъ поперечникъ полукруга, а оркестръ помѣщался между сими двумя частями, вдоль сцены. Греческіе театры отличались отъ Римскихъ только нѣкоторымъ особеннымъ расположеніемъ оркестра и сцены. Уступы иногда раздѣлялись на ярусы, т. е. уступы большіе: на три, а меньшіе на два; отдѣленія оныхъ назывались praecinctio, а мѣста для сидѣнія занимавшія пространство между лѣстницами — *кунеями* (cuneus). Все сіе служитъ яснымъ доказательствомъ, что образцомъ театровъ и амфитеатровъ были цирки древнѣйшаго вида. — Такъ какъ всѣ сіи зданія были безъ крышъ, то для защищенія зрителей отъ солнца, или отъ дождя, въ верхней части театровъ натягивалось полотно, которое называлось Velarium; механизмъ устроенія сего остается до сихъ поръ еще проблемою для ученыхъ и артис-

товъ. Въ нѣкоторыхъ театрахъ позади сцены находились, иногда, портики и иногда Храмы. Характеръ всѣхъ сихъ зданій состоялъ въ прочности, величественности, великолѣпіи и удобномъ помѣщеніи для зрителей.

Изъ новѣйшихъ Театровъ весьма мало такихъ, которые заслуживали бы преимущество предъ древними въ разсужденіи красоты, удобства и помѣстительности. Театры наши большею частію суть не что иное, какъ залы большей или меньшей величины самаго безобразнаго вида. Г. *Ле-Гранъ* въ своей *паралели древней и новой Архитектуры* весьма справедливо замѣчаетъ, что театры наши ни въ какомъ отношеніи не могутъ выдержать сравненія съ древними. Залы чрезмѣру глубокіе и длинные, не позволяющіе ни видѣть представленія, ниже слышать голоса актеровъ; нѣсколько ярусовъ небольшихъ покоевъ, имѣющихъ видъ голубятенъ; непомѣр ная вышина мѣстъ для зрителей: — вотъ отличительныя черты нынѣшнихъ театровъ. Впрочемъ всѣхъ сихъ неудобствъ можно бы избѣжать, ежели бы новѣйшіе Архитекторы болѣе держались формы театровъ древнихъ; Олимпійскій театръ въ Виченцѣ, выстроенный Паладіемъ, служитъ сему доказательствомъ. Изъ сочиненій о театрахъ слѣдуетъ замѣтить: *Описаніе* театра *Фарнезскаго* въ *Пармѣ*, издан. Архитектором *Паоло-Донати* 1 час. 4° 1817. *Опытъ примѣ-*

нія Греко-Римской Архитектуры, къ театральнымъ машинамъ и къ построенію новѣйшаго Италіанскаго театра соч. Виченскаго уроженца *Карла-Бечега* (Beccega) въ семъ же году. Въ одно время съ сими вышло въ свѣтъ сочиненіе Г. *Никола д'Апуццо, о новѣйшихъ театрахъ и тріумфальныхъ воротахъ древнихъ.* Неаполь 1817 въ 8º.

ГЛАВА XIX.

О Тріумфальныхъ Аркахъ.

Древнія тріумфальныя арки, или монументы, воздвигавшіеся въ видѣ большихъ воротъ и иногда въ видѣ Портиковъ, при въѣздахъ въ города, на мостахъ, или на большихъ дорогахъ, суть также изобрѣтенія Римскаго. Сначала въ Римѣ построены были одни только ворота, служившія для торжественныхъ въѣздовъ всѣхъ вообще побѣдителей; но въ послѣдствіе число оныхъ увеличилось по случаю многихъ особенныхъ тріумфовъ и нѣкоторыя изъ нихъ заняли мѣсто воротъ городскихъ. *Витрувій* о подобныхъ воротахъ ничего не говоритъ. — Это заставило многихъ думать, что въ его время оныхъ въ Римѣ не было; не смотря на то, что Цицеронъ упоминаетъ о воротахъ *Фабія.*

Первоначальная форма воротъ представляла полукруглый сводъ, поддерживаемый пиластра-

ми, или колоннами, сверхъ которыхъ помѣщались трофеи, статуи, биги или квадриги, а иногда и статуя самого тріумфатора. Въ послѣдствіе времени ихъ стали дѣлать въ видѣ квадратныхъ массъ съ тремя дверями, съ возвышеніемъ поверхъ карниза, украшеннымъ надписями и барельефами и изваяніями, изображавшими всадниковъ, торжественныя колесницы и разные другіе предметы, относившіеся къ монументу; въ сводахъ помѣщались *славы* съ пальмами и вѣнками въ рукахъ.

Тріумфальныя ворота, сохранившіяся до нашего времени, можно раздѣлить на три рода: нѣкоторыя состоятъ только изъ одной арки, какъ напр. *Титовы* въ Римѣ и *Трояновы* въ Анконѣ; другія изъ двухъ, какъ напр. ворота *Нерона*, которыя можетъ статься были только обыкновенныя городскія ворота и названы несправедливо тріумфальными; наконецъ третьи состоятъ изъ трехъ арокъ: большой посрединѣ и двухъ малыхъ по сторонамъ, какъ напр. ворота *Септимія-Севера* и *Константина*; сіи послѣднія суть не что иное, какъ только передѣланныя, или перенесенныя въ другое мѣсто ворота Траяна. Подобныя ворота находились во многихъ городахъ принадлежавшихъ Римской Имперіи. Такимъ образомъ были ворота на Фламиніевой дорогѣ разрушенныя во время *Александра VII*. Изъ существующихъ же

по нынѣ извѣстнѣйшія суть : въ Беневентѣ, въ Анконѣ; находящіяся въ Римини почитаются древнѣйшими, и арка сихъ послѣднихъ болѣе всѣхъ другихъ; тріумфальныя ворота въ Пола въ Истріи, построеніе которыхъ, судя по изящности украшеній, относится ко времени *Августа*. Арка въ Веронѣ, нынѣ разрушившаяся и почитавшаяся произведеніемъ *Витрувія*; арка въ *Сузъ* заслуживающая вниманіе какъ по великой своей простотѣ, такъ и по тому, что весьма хорошо сохранилась; нѣсколько другихъ арокъ болѣе или менѣе разрушенныхъ существуютъ въ *Кавальонъ*, *Карпентрасъ*, въ *Сенъ-Реми*, въ *Реймсъ* и въ другихъ мѣстахъ.

Новѣйшіе состязались иногда съ древними въ семъ родѣ строеній; но не иначе могли однакоже достичь великолѣпія и величественности оныхъ, какъ большимъ, или меньшимъ рабскимъ подражаніемъ образцамъ древнимъ. *Болонская* арка, находящаяся при выѣздѣ изъ сего города, на дорогѣ во Флоренцію и *Неапольская* близъ Castello Nuovo весьма богаты статуями и другими украшеніями, но далеко не могутъ сравниться съ древними. Гораздо лучшаго вкуса арки построенныя *Палладіемъ* въ Виченцѣ и ворота сдѣланныя въ Берлинѣ по образцу арки *Септимія-Севера*. Отличительный характеръ сихъ монументовъ долженъ состоять въ величественности, происходящей болѣе отъ пропор-

ціи какъ самаго строенія, такъ и надлежащаго расположенія частей онаго, нежели отъ цѣнности и великолѣпія украшеній. Простота арокъ Римини, Анконы и Сузы гораздо пріятнѣе для взора, нежели всѣ затѣйливыя арки новѣйшихъ.

О зданіяхъ сего рода можно найти достаточныя свѣденія въ сочиненіяхъ *Милиціи* и въ книгѣ упомянутой въ концѣ предъидущей главы Архитектора *д'Апуццо.*

ГЛАВА XX.

О Термахъ и Водопроводахъ.

Термами назывались сначала однѣ только теплыя бани, но въ послѣдствіе названіемъ симъ стали именовать собраніе многихъ публичныхъ строеній, соединенныхъ въ одно мѣсто, и имѣющихъ разное назначеніе, какъ напр. отдѣленіе для бань, для учебныхъ занятій, для гимнастическихъ упражненій и проч.— Термы Грековъ были великолѣпны и составляли часть ихъ гимназій; Римляне же начали дѣлать подобныя не прежде какъ при Императорахъ. Съ умноженіемъ богатства Римлянъ, частныя бани ихъ, помѣщавшіяся въ городскихъ и загородныхъ домахъ, получили больше великолѣпія и удобствъ, придуманныхъ роскошью и сладострастіемъ и соединяли въ себѣ теплыя бани съ холодными; но па-

лестры ихъ и Гимназіи стали строиться въ связи съ банями не прежде какъ при Неронѣ и съ сего то времени зданія сіи увеличились необыкновеннымъ образомъ. *Титъ*, *Домиціанъ*, *Траянъ*, *Адріанъ*, *Коммодъ*, *Септимій-Северъ*, *Каракалла*, *Александръ-Северъ*, *Авреліанъ* и *Діокліціанъ* строили весьма обширныя и великолѣпныя термы; два послѣдніе превзошли всѣхъ прочихъ въ великолѣпіи и роскоши; къ термамъ *Діоклеціана* присоединена была даже библіотека *Траяна*; такимъ образомъ частныя и общественныя зданія сіи имѣли видъ небольшихъ городовъ.

Пространство нѣкоторыхъ термъ, по исчисленію *Алберти*, занимало по меньшей мѣрѣ до 100.000 квад. футовъ. Извѣстно, также, что въ термахъ находились большія площади, атріи, дворы, покои и разныя мѣста, служившія для гимнастическихъ упражненій; самая обыкновенная форма оныхъ была квадратная или продолговатаго четыреугольника; общее расположеніе состояло обыкновенно изъ трехъ отдѣленій: въ первомъ находились комнаты, куда Философы приходили совѣщаться, и гдѣ атлеты приготовлялись къ борьбѣ; во второмъ заключалось нѣсколько пустыхъ пространствъ и платановыхъ аллей, въ которыхъ упражнялись дисколы и проч.; въ третьемъ были бани, раздѣленныя портиками и мѣстами для прогулокъ.

Нѣкоторыя термы бывали иногда окружены парками, какъ напр. термы *Александра Севера.* Шесть частей почитались необходимою принадлежностію бань: Apodyterium, или какъ называли оный Римляне Spoliatorium, ибо въ сихъ комнатахъ приходящіе обыкновенно раздѣвались и оставляли свои платья; Frigidarium, или холодныя бани; Tepidarium выдуманный можетъ быть для избѣжанія скораго перехода отъ тепла къ холоду; Laconicum или Sudatorium, обыкновенно круглая комната съ куполомъ, закрытымъ въ центрѣ бронзовою крышею, къ которой прикрѣплялась цѣпь, имѣвшая сообщеніе съ *Ипокаустомъ*, или печью, находившеюся подъ помостомъ сей комнаты и служившею для перемѣны температуры; Caldarium, или теплая баня, вокругъ которой были сдѣланы особыя скамьи для посѣтителей, дожидавшихся очереди ко входу въ бани. Наконецъ Eleothesium, или Unctuarium (уборная) гдѣ сохранялись благовонныя масла и духи для выходившихъ изъ бань. *Камеронъ* выдалъ въ Лондонѣ сочиненіе въ 1 части, 1772 въ листъ, съ чертежами всѣхъ вообще термъ, начиная съ *Агриппы* до *Константина*; но въ рисункахъ сихъ очень много есть такихъ подраздѣленій, какихъ въ существующихъ остаткахъ термъ не находится. Общественныя бани существовали во всѣхъ главнѣйшихъ городахъ, и нѣкоторыя изъ нихъ были ве-

ликолѣпны и роскошны. Слѣды теплыхъ банѣ найдены во многихъ городахъ Сициліи и даже на островѣ Липари. Остатки термовъ существуютъ также въ Миланѣ и знаменитые колонны Св. Лоренца вѣроятно принадлежали къ онымъ. Въ нѣкоторыхъ термахъ находились превосходныя разнаго рода украшенія, статуи, барельефы, живопись и мозаическіе полы; иныя комнаты были выложены весьма дорогими мраморами, слѣды которыхъ еще и нынѣ существуютъ; *Лаокоонъ* найденъ въ термахъ *Тита*, *Геркулесъ - Фарнезскій* въ термахъ *Каракаллы*. Такимъ образомъ зданія сіи были у Римлянъ не только предметомъ общественной потребности, но и роскоши. Собраніе покоевъ составлявшихъ бани, площадей и портиковъ, имѣвшихъ различныя назначенія, соединяло изящнѣйшее великолѣпіе съ удобствомъ. Но съ того времени, какъ въ баняхъ начали дѣлать для каждаго частнаго человѣка особыя ванны въ видѣ Саркофаговъ, вазъ и большихъ чашъ — древняя роскошь банѣ исчезла; однѣ Флорентинскія только заслуживаютъ вниманіе. Посреди оныхъ протекаетъ каналъ, по обѣимъ сторонамъ котораго устроены каменныя скамьи для отдохновенія купающихся, а въ самой внутренности строенія находятся отдѣльныя бани, сады, общественныя комнаты и прочее.

При описаніи банѣ, представляется самъ собою

случай говорить о *водопроводахъ* — родѣ строеній совсѣмъ неизвѣстномъ Грекамъ и доведенномъ Римлянами до высокаго совершенства по той причинѣ, что при увеличеніи города они не могли довольствоваться одною водою Тибра, а другіе источники находились въ большомъ отдаленіи. *Фронтинъ* бывшій во время *Нервы* инспекторомъ водопроводовъ, говоритъ, что при немъ оныхъ было девять, что они снабжали водою 13,594 трубы, изъ которыхъ каждая имѣла одинъ дюймъ въ діаметрѣ и что нѣкоторые изъ источниковъ находились въ отдаленіи 30, 40 и даже 60 миль отъ города. Обвиненіе Римскихъ инженеровъ въ томъ, что каналы сіи были весьма извилисты, кажется неосновательно, ибо симъ самымъ способомъ оные предохранялись отъ порчи, которая могла бы произойти въ нихъ при сильномъ стремленіи воды по прямой линіи.

Къ знаменитѣйшимъ водопроводамъ должно отнести: *Марція*, *Аппія* (самый можетъ быть древнѣйшій), *Тепула*, *Юліи*, Acqua - Vergine, *Августа*, *Клавдія*, *Траяна*, *Септимія* и проч. Кромѣ водопроводовъ доставлявшихъ воду въ столицу, Римляне построили еще нѣкоторые въ Катаніи, въ Салонѣ, въ Смирнѣ, въ Эфезѣ, въ Александріи, въ Аѳинахъ, съ Сеговіи, въ Мецѣ, въ Нимѣ и въ другихъ мѣстахъ. Всѣ сіи зданія отличаются не только геніальностію изобрѣтенія, но также изящностію пиластръ,

арокъ ихъ поддерживающихъ и нерѣдко великолѣпною отдѣлкою самаго источника. — Между новѣйшими водопроводами нѣтъ ни одного который бы могъ стать на ряду съ древними, выключая можетъ быть славнаго Каролинскаго, построеннаго Архитекторомъ *Ванвителли*; водопроводъ сей простирается на 27 Ит. миль и проходя чрезъ весьма глубокую долину, доставляетъ воду въ Королевскіе сады въ Казертѣ.

ГЛАВА XXI.

О Дворцахъ.

Первое Римское зданіе, получившее названіе Дворца, былъ домъ *Августа* на Палатинской горѣ; въ послѣдствіе стали называть симъ именемъ всѣ вообще жилища Императоровъ и другихъ властителей. Однако же Дворцы строились еще гораздо прежде, ибо объ оныхъ упоминаютъ *Гомеръ* и *Виргилій* въ описаніи жилища Дидоны, хотя впрочемъ сей послѣдній называетъ оное только домомъ. Дворецъ *Нерона*, носившій наименованіе *золотаго дома*, былъ вѣроятно великолѣпнѣе всѣхъ прочихъ. Еще существуетъ нѣсколько остатковъ отъ дворца *Домиціана*, построеннаго Архитекторомъ *Рабиріемъ*; но обширнѣйшіе изъ всѣхъ подобныхъ развалинъ суть развалины дворца Діоклиціана въ Спала-

тро. При внимательномъ разсматриваніи оныхъ можно замѣтить, что зданіе сіе состояло изъ весьма большой квадратной ограды, которая имѣла по одной двери съ каждой стороны; въ оградѣ сей заключались пространныя площади, атріи и дворы, довольно длинныя улицы, храмы, театры, термы и различные домы, изъ которыхъ многіе были въ связи, а другіе стояли отдѣльно; одни были великолѣпно украшены внутри и снаружи; другіе, въ которыхъ жили можетъ быть служители — совсѣмъ безъ украшеній; конюшни, магазины, кладовыя, сады, аллеи и проч. Словомъ цѣлый небольшой городъ предоставленный для жилища владѣтеля. — *Пиранези* издалъ чертежи какъ золотаго дома Нерона, такъ и сего послѣдняго дворца, но рисунки его суть не что иное какъ только предположенія, основанныя на сказаніяхъ древнихъ Историковъ. За всѣмъ тѣмъ сравнивая рисунки сіи съ другими, также изданными *Пиранезіемъ* изображающими дворцы новѣйшіе Французскіе, нельзя не согласиться, что сіи послѣдніе никакъ не могутъ равняться съ древними. Многосложность древнихъ дворцевъ конечно представляла Архитекторамъ ихъ болѣе затрудненій для изящности произведенія, нежели новѣйшимъ, и хотя при построеніи новѣйшихъ дворцевъ ничто не препятствуетъ исполненію главной цѣли — единству, но за то гораздо

труднѣе дать подобному зданію характеръ соотвѣтственный предназначенію онаго. Недостаточно выстроить огромный домъ; надобно что бы въ ономъ соединялось великолѣпіе съ удобствомъ во всѣхъ частяхъ. Посему фасадъ онаго долженъ быть отличенъ во всемъ отъ обыкновенныхъ домовъ, дворы должны быть обширны, портики величественны; лѣстницы приличны важности мѣста; покои и залы, опредѣленные для торжественныхъ собраній и важныхъ церемоній — пространны. Построеніе палатъ для обитанія Царствующей особы, или вельможи, съ соблюденіемъ всѣхъ возможныхъ удобствъ и необходимыхъ условій есть очень трудная для исполненія задача, и весьма справедливо сказалъ нѣкто, что построеніе дворца есть для Архитектора тоже, что сочиненіе поэмы для поэта. Много славятся дворцы восточныхъ Царей и въ особенности Китайскіе, но образъ расположенія оныхъ во всемъ подобенъ дворцамъ Римскихъ Императоровъ, ибо равнымъ образомъ состоитъ изъ соединенія отдѣльныхъ строеній, окруженныхъ оградою и представляющихъ, въ строгомъ смыслѣ, не что иное какъ города, могущіе равняться величиною со многими Европейскими.

Характеръ Архитектурныхъ произведеній, особо принадлежащій какому либо роду зданій и соотвѣтствующій предназначенію онаго, со-

ставляетъ философическую и можетъ быть необходимѣйшую часть Архитектуры. Что бы научиться сему, Архитекторъ долженъ обращать особое вниманіе на характеръ древнихъ зданій и примѣнять собственныя наблюденія къ своимъ построеніямъ; вотъ вѣрнѣйшее средство избѣжать той погрѣшности, которая нерѣдко заставляетъ новѣйшихъ Архитекторовъ, Церквамъ давать видъ Дворцевъ, банямъ видъ храмовъ и. т. п. Изучая и разсматривая главнѣйшіе древніе памятники до насъ дошедшіе, Архитекторъ образуетъ, очиститъ вкусъ и мысли свои, пойметъ въ чемъ состоитъ истинно-прекрасное, великое, величественное, и будетъ имѣть точное, ясное понятіе обо всѣхъ вообще родахъ зданій.

ГЛАВА XXII.

О Садахъ.

Сады нерѣдко составляютъ принадлежность Дворцовъ, частныхъ жилищъ гражданъ, а иногда и цѣлыхъ городовъ; по сей причинѣ сады въ нѣкоторомъ отношеніи входятъ въ составъ Изящныхъ Искуствъ и ежели устроены по надлежащимъ правиламъ, то могутъ, также, возвыситься до степени оныхъ, особенно когда согласно принятымъ нынѣ обыкновеніямъ, бываютъ украшены бесѣдками, небольшими храма-

ми, развалинами и другими Архитектурными произведеніями. Не трудно было бы доказать, основываясь на Исторіи, что сады извѣстные, нынѣ, подъ именемъ *Англійскихъ*, не только существовали у древнихъ, но и превосходили оные своимъ разнообразіемъ. Нимфеи природные и искуственные, скалы, пещеры, водопады, пруды и даже пропасти, которые древніе устроивали въ своихъ садахъ и о которыхъ упоминаютъ многіе писатели; обширность нѣкоторыхъ изъ сихъ садовъ, какъ на примѣръ: *Лукулла* и *Мецената*; расположеніе оныхъ на берегахъ морскихъ, или на отлогостяхъ горъ и холмовъ, и проч. — служатъ яснымъ свидѣтельствомъ сему. Въ книгѣ подъ заглавіемъ: *Le Vergier d'honneur*, написанной во время Карла VIII, находится весьма пріятное описаніе нѣкотораго сада, видѣннаго сочинителемъ въ Неаполѣ; описаніе это доказываетъ, что и въ то время въ Италіи были сады называемые нынѣ *Англійскими*, ни въ чемъ не разнствующіе отъ нынѣшнихъ. Посему весьма вѣроятно, что сады, извѣстные подъ симъ именемъ, перенятны съ Италіянскихъ.

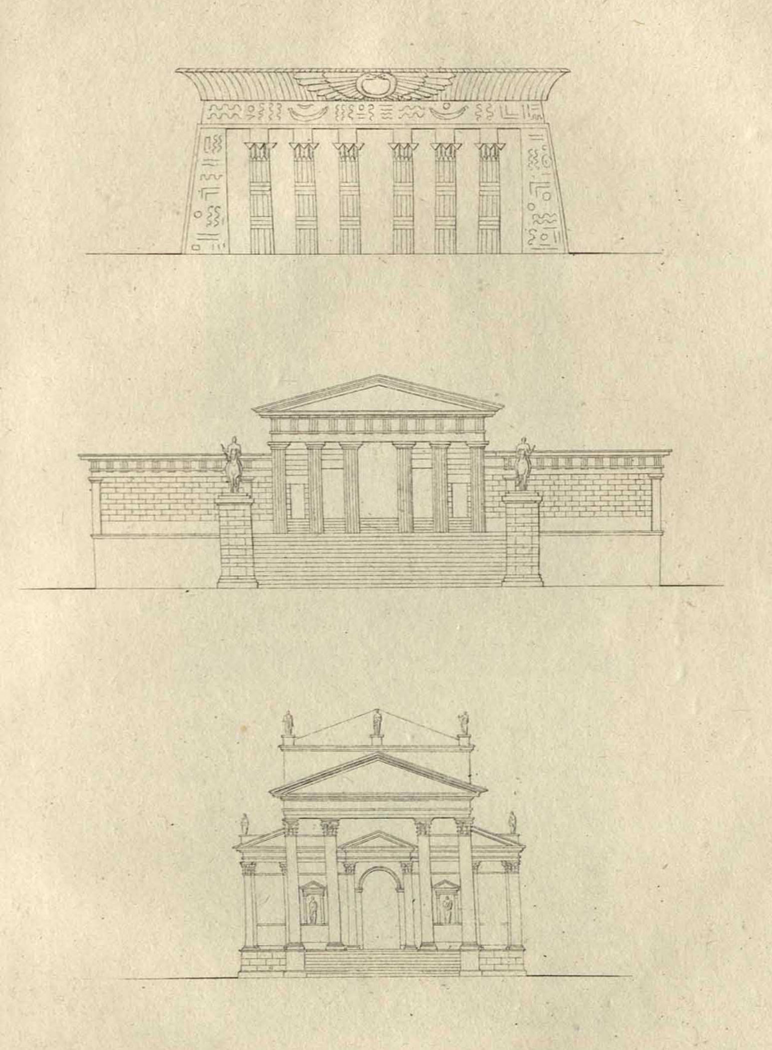
Такъ какъ всѣ вообще Художества основанныя на рисункѣ имѣютъ предметомъ, подражаніе изящнымъ формамъ природы; то по сему и Искуство дѣлать сады, должно имѣть туже самую цѣль. Оно должно состоять въ подражаніи и надлежащемъ выборѣ красотъ природы неодушевленной, въ

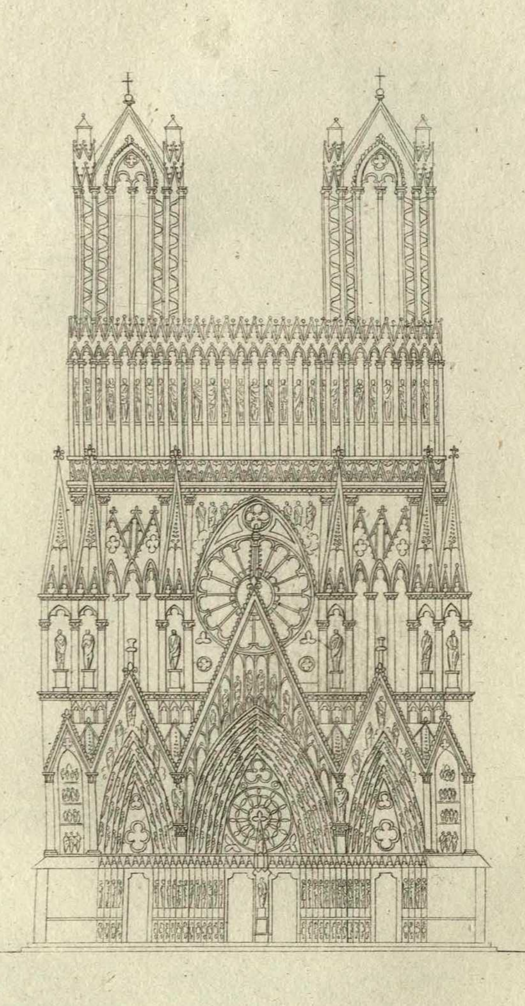
соединеніи оныхъ со вкусомъ, въ порядочномъ размѣщеніи ихъ и пр. Однимъ словомъ: надобно чтобы и самый повидимому, безпорядокъ сада, могъ нравиться глазу. Такимъ образомъ можно изъ всякаго пространства, какой бы величины и положенія оное ни было, образовать, соображаясь съ мѣстностію, весьма пріятный и красивый ландшафтъ, который будетъ казаться какъ бы образованнымъ самою природою. Въ садахъ могутъ находиться рощи, пригорки, долины, открытыя лощины, виды на даль, мѣста удобныя для прогулокъ, гроты, водопады, мѣста для отдохновенія, способныя разнообразіемъ своимъ и непрерывною новостію доставлять услажденіе, которое тѣмъ совершеннѣе, чѣмъ съ большею точностію садъ напоминаетъ природу.

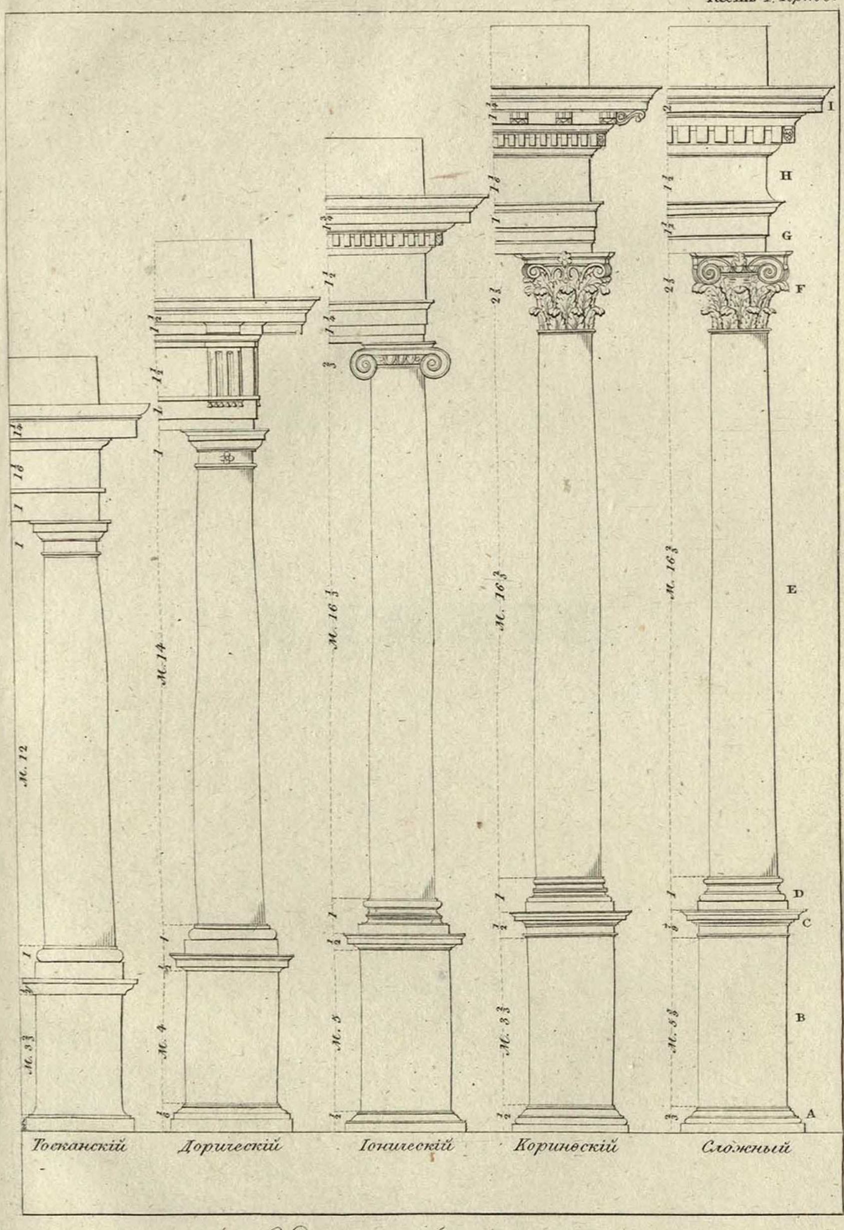
Знаніе обработанія земли и сажденія растеній составляетъ одну изъ главнѣйшихъ частей сего Искуства, и въ садахъ *Гесперидскихъ* и *Алциноя*, столь превосходно описанныхъ *Гомеромъ* составляли, кромѣ фонтановъ, главнѣйшее украшеніе виноградники, сливы и другія сему подобныя плодовыя деревья.

Небольшіе храмы, купальни, надгробныя урны и прочіе сего рода памятники, введенные въ наши Англійскіе сады, можетъ быть по примѣру Нимфеевъ, представляютъ весьма хорошія украшенія садовъ, но только тогда когда не слишкомъ въ большомъ изобиліи, не слишкомъ огромны,

и вообще, соотвѣтствуютъ своему предназначенію и величинѣ сада. Посему предметы сіи должно помѣщать только въ такихъ мѣстахъ, гдѣ они могутъ представлять собою красивый видъ, или гдѣ скрытностію своею могутъ доставить неожидаемое удовольствіе. — Барельефы, статуи и прочія произведенія Ваянія должно размѣщать въ садахъ по симъ же правиламъ.







Ордена Архитектуры.

ВАРНІЕ.

КНИГА II.

ГЛАВА I.

Опредѣленіе Ваянія, происхожденіе, и раздѣленіе онаго.

Ваяніе есть Искусство дѣлать, на основаніи рисунка, различныя изображенія, съ существеннымъ обозначеніемъ ихъ формы, изъ веществъ, коимъ можно давать произвольный видъ, каковы напр: камни, металлы, глина, воскъ и т. п.

Весьма много было споровъ касательно происхожденія и древности Ваянія. *Менгсъ* полагаетъ, что оному предшествовала Живопись; напротивъ того, по мнѣнію *Винкельмана*, Ваяніе должно было родиться прежде Живописи. Кажется однако же, что мнѣніе Винкельмана заключаетъ въ себѣ болѣе основательности, ибо первоначальные опыты Ваянія были весьма просты и состояли въ лѣпленіи (plastica). Не только совершеннолѣтній человѣкъ, но и ребенокъ въ состояніи образовать изъ глины, или другаго мягкаго вещества, подобіе какого-либо предмета; между тѣмъ какъ не въ силахъ нарисовать на

гладкой поверхности фигуру. Къ подтвержденію мнѣнія сего можетъ, кажется, еще служить и то, что многіе путешественники находили у самыхъ дикихъ народовъ, какъ напр. у Караибовъ и жителей новооткрытыхъ островов Тихаго Океана, изваянія цѣльныхъ фигуръ и различныхъ, весьма хорошо отдѣланныхъ, украшеній; между тѣмъ какъ Живопись открывали только у такихъ народовъ, которые уже достигли нѣкоторой степени образованія.

Отпечатки, которые Природа нерѣдко образуетъ на мягкихъ веществахъ, и даже слѣды человѣческихъ ступней, могли дать понятіе о способности такихъ веществъ, принимать различные виды, и вотъ какимъ образомъ произошло, можетъ быть, сначала *Лѣпное Искуство* (plastica), а изъ онаго, въ послѣдствіе времени, и *Статуарное* (statuaria).

Ваяніе раздѣляютъ, обыкновенно, на три вѣтви: 1-е на *Лѣпное Искуство* или на искуство дѣлать изображенія изъ веществъ мягкихъ, 2-е на собственно Скульптуру или *Статуарное Искуство*, состоящее въ произведеніи статуй и проч. изъ металловъ посредствомъ выливанія, или изъ камней и другихъ твердыхъ веществъ, посредствомъ рѣзца и молота; 3-е на *Торевтику*, неправильно почитаемую нѣкоторыми, токарнымъ искуствомъ, а другими, еще можетъ быть несправедливѣе, чеканнымъ. *Торевтика* есть Ис-

кусство вырѣзывать обронным способомъ, или вглубь фигуры на самыхъ твердыхъ веществахъ, производящееся нынѣ, также какъ и въ древнія времена, посредствомъ особой машины, нѣсколько похожей на токарный станокъ.

ГЛАВА II.

О Ваяніи Египтянъ.

Неосновательно было бы утверждать, согласно мнѣнію нѣкоторыхъ древнихъ писателей, что *Ваяніе* было изобрѣтено, первоначально, въ Египтѣ и оттуда распространилось ко всѣмъ прочимъ народамъ, однако же нѣтъ сомнѣнія, что обитатели страны сей, стали заниматься Ваяніемъ въ самой глубокой древности. — Великое множество гіероглифовъ и статуй, наполняющихъ храмы *верхняго Египта*, служатъ достаточнымъ сему доказательствомъ.

Ученые полагаютъ пять періодовъ Искусства Ваянія у Египтянъ. Первый начинается со временъ самыхъ древнихъ и простирается до *Псаметиха*; 2-й отъ *Псаметиха* до покоренія Египта *Камбизомъ*; 3-й отъ *Камбиза* до Македонскихъ Царей; 4-й заключаетъ въ себѣ пространство времени при Македонскихъ Царяхъ; 5-й — время, въ которое Египтяне находились подъ властію Римлянъ.

Не входя въ подробное разсмотрѣніе, на какой степени совершенства находилось Ваяніе у Египтянъ въ разныя эпохи, скажемъ только, что ни одинъ народъ древности не оставилъ по себѣ въ бо̀льшемъ изобиліи памятниковъ сего искуства, изъ которыхъ многіе достойны удивленія по необыкновенной своей огромности, стилю и предмету. По вычисленію *Парри* (см. его сочиненіе *View of the Levant*) для произведенія всѣхъ сихъ изваяній потребно было, по крайней мѣрѣ, сто тысячь Скульпторовъ. Нѣкоторые писатели полагаютъ однакоже, что большая часть сихъ Египетскихъ изваяній сдѣланы были не Скульпторами, но механическимъ образомъ простыми работниками съ образцевъ, точно такъ, какъ въ наше время пишутся на вывѣскахъ надписи, малярами, незнающими грамоты. Въ подтвержденіе сего мнѣнія можетъ служить свидѣтельство Діодора Сицилійскаго, который говоритъ, что Египетскіе Ваятели, намѣриваясь сдѣлать статую, раздѣляли камень, предназначенный для оной, на части и отдѣлывали, такимъ образомъ, каждую часть статуи порознь; но способъ сей употреблялся, можетъ быть, для нѣкоторыхъ только колоссовъ, каковы на прим. *Мемнонъ* и *Сфингсъ*. Египтяне употребляли для Ваянія различныя вещества. Они работали равнымъ образомъ какъ изъ мягкихъ, такъ и изъ самыхъ твердыхъ камней: изъ мра-

мора, алебастра, стеатита, серпентина, лапись-лацули, изъ такъ называемой Египетской яшмы, изъ гранита различныхъ родовъ, изъ порфира, базальта и проч. Нерѣдко употребляли также глину и дѣлали изъ оной не только сосуды, но и фигуры, которыя покрывали нѣкоторою глазурою и потомъ обжигали; это придавало произведеніямъ симъ, видъ подобный стеклу, или фарфору. — Очень много небольшихъ фигуръ, сего рода, найденныхъ, по большой части, въ ящикахъ мумій, хранится въ различныхъ музеумахъ. Равнымъ образомъ и самые сіи ящики представляютъ, иногда, подобіе человѣческой фигуры. Для работъ сего послѣдняго рода Египтяне употребляли дерево, преимущественно сикоморъ. Они занимались также и работою изъ слоновой кости, которую Цари Эѳіопіи присылали Царямъ Египта въ дань. Впрочемъ до насъ дошло весьма малое число ихъ произведеній изъ слоновой кости —и тѣ времени *Адріана*. Неизвѣстно выливали ли Египтяне въ древнѣйшее время изъ бронзы; но достовѣрно, что у нихъ существовали и металлическія изваянія.

Многія Египетскія статуи изображали фигуру человѣка, съ головою какого-либо животнаго и составляли предметъ особеннаго уваженія и богопочитанія ихъ; такъ напр. фигура *Анубиса* изображалась у Египтянъ съ головою собаки; многія другія съ головою кошки, барана, ястреба,

Ибиса и проч. Иныя изъ дошедшихъ до насъ статуй сдѣланы съ ногами сжатыми вмѣстѣ; но сіе не можетъ, однако же, служить доказательствомъ глубокой древности ихъ, какъ нѣкоторые полагаютъ; естественнѣе предположить что чрезмѣрное уваженіе Египтянъ къ усопшимъ и муміямъ, заставляло ихъ давать симъ фигурамъ подобный видъ. Весьма много существуетъ древнѣйшихъ статуй съ несжатыми ногами. Большая часть Египетскихъ фигуръ представлены совершенно нагими; нѣкоторые же покрыты одеждою, но несовсѣмъ. Голова представлена иногда открытою, иногда украшена особаго рода шапкою, или перьями Нумидійской курочки, цвѣткомъ Лотоса, змѣею, шаромъ, или короною, какъ напр. голова *Изиды*. Нѣкоторыя статуи изображены скорчившимися, или сидящими; одна прекраснѣйшая изъ сихъ послѣднихъ была вывезена изъ Египта Барономъ *делла-Турбіа* и подарена въ Парижскій Музеумъ; много другихъ подобныхъ же описаны Графомъ *Кайлусомъ*. Кажется, что положеніе сіе было, прежде, вездѣ, весьма обыкновенно на Востокѣ.

Египтяне иногда раскрашивали свои статуи; иногда покрывали глаза оныхъ нѣкоторою красною мастикою, или серебромъ; иногда украшали митры и шапочки на головахъ статуй небольшими стеклами, или поддѣльными камнями. Къ статуямъ своимъ они нерѣдко также при-

соединяли различные атрибуты: какъ на прим. скипетръ, бичь, крестъ, сосудъ для храненія воды Нила, цвѣтокъ Лотоса, ожерелье, ключь и проч. —

Египтяне были весьма искусны въ изваяніи животныхъ; до насъ дошли изображенія вола Аписа, ихнеймона, льва, крокодила, лягушки, змѣи, ястреба, ибиса, многихъ родовъ скарабеевъ и нѣкоторыхъ баснословныхъ животныхъ, какъ на прим. фениксa, сфингса и проч.

Филостратъ говоритъ о *Египетскихъ Гермесахъ*, но кажется, что настоящихъ бюстовъ Египтяне не дѣлали; по крайней мѣрѣ, до насъ не дошло ни одного подобнаго произведенія, кромѣ *Каноповъ*, кои не суть совершенные бюсты, но только головы утвержденныя на сосудахъ. —

Всѣ вообще произведенія Египетскаго Ваянія отличаются отмѣнною чистотою и тщательностію отдѣлки. — Особенности же Египетскаго стиля, вразсужденіи наружнаго образованія статуй, изображающихъ фигуру человѣка, по мнѣнію Винкельмана состоятъ въ слѣдующемъ: глаза плоскіе и нѣсколько вздернутые со стороны ушей, носъ довольно толстый и прижатый, скулы высокія, губы большія и сжатыя, верхнія края ушей нѣсколько выше линіи глазъ, руки недурной формы, но показывающія загрубѣлость; ступни ногъ широкія и плоскія, съ самымъ не-

чувствительнымъ обозначенiемъ суставовъ, ногти угловатые и безъ всякой круглоты.

Подробнѣйшiя свѣденiя о Египетскомъ Ваянiи можно почерпнуть въ сочиненiяхъ: *Винкельмана*, *Г. Кайлуса*, *Денона*, *Покока*, *Брокки* и проч.

ГЛАВА III.

О Ваянiи Еврейскомъ, Финикiйскомъ, Ассирiйскомъ и Персидскомъ.

Должно полагать, что искуство Ваянiя было извѣстно Евреямъ въ весьма отдаленную эпоху, ибо вскорѣ по выходѣ своемъ изъ Египта, они умѣли уже дѣлать изображенiя херувимовъ, драгоцѣнные сосуды и выливали статуи изъ металловъ. Въ Св. писанiи, кромѣ сего, упоминается объ изваянiяхъ изъ кедроваго дерева, изъ слоновой кости, изъ мрамора и драгоцѣнныхъ камней, украшавшихъ тронъ *Саломона* и проч. Но до насъ не дошло, однакоже, никакихъ произведенiй сего народа, по которымъ бы можно было судить о стилѣ и вкусѣ таковыхъ изваянiй, кромѣ весьма небольшаго числа изображенiй, находящихся въ барельефахъ Титовыхъ воротъ и т. п. Ничего равномѣрно не сохранилось и отъ Ваянiя Финикiйскаго. О Ваянiи Ассирiанъ намъ, также, весьма мало извѣстно. Впрочемъ *Дiодоръ Сицилiйскiй* упоминаетъ объ изваянiяхъ,

сдѣланныхъ, по повелѣнію *Семирамиды*, въ одномъ храмѣ, которыя изображали различныхъ звѣрей и среди оныхъ самую Царицу, укрощающую льва. По свидѣтельству историка, статуи сіи столь искусно были покрыты красками, что уподоблялись живымъ. — Въ одной изъ пещеръ, вырубленныхъ въ горахъ Курдистана, находится нѣсколько изваяній, которыя, по мнѣнію многихъ ученыхъ, были также произведены въ царствованіе *Семирамиды*.

О свѣдѣніяхъ Персовъ въ Ваяніи свидѣтельствуютъ развалины *Персеполя*. Стѣны сего древняго города покрыты въ изобиліи барельефами. Фигуры, изображенныя на оныхъ, по большей части, длинны и сухи; одежды съ широкими рукавами; головы покрыты иногда высокою шапкою, а иногда турбаномъ. Вообще стиль фигуръ сихъ совершенно особенный. — Изображенія остатковъ древности Персидскаго Ваянія можно видѣть въ сочиненіяхъ: *Шардена*, *Ле-Брюна* и *Нибура*, также въ твореніяхъ: *Малколма* и *Морье*.

ГЛАВА IV.

О Ваяніи Индейскомъ и другихъ древнихъ Азіатскихъ народовъ.

Священные гроты Индіи, которые вѣроятно были древнѣйшіе храмы сей страны, заключа-

ютъ въ себѣ весьма много памятниковъ Ваянія. *Порфирій* описалъ колоссальную статую *Брамы* находящуюся въ одномъ гротѣ *Элефанты*; фигура сія соединена спиною съ другою подобною же; на одной сторонѣ груди оной изображено солнце, на другой мѣсяцъ и звѣзды, на прочихъ частяхъ: небо, вода, горы, растенія и звѣри. Въ пещерѣ сей находится также нѣсколько фигуръ представляющихъ слоновъ и разныхъ другихъ животныхъ, верхомъ одно на другомъ. Вокругъ одной изъ пиластръ изображены различнаго рода обезьяны.

Въ нѣкоторыхъ пещерахъ Бенареса, кромѣ многихъ подобныхъ произведеній, найдено нѣсколько памятниковъ Ваянія на твердыхъ камняхъ, красоты необыкновенной; но оныя сдѣланы совершенно не въ Индейскомъ вкусѣ и, по всему вѣроятію, были доставлены въ Индію Египтянами, или Греками, которые имѣли сношенія съ жителями сей страны, посредствомъ Чермнаго моря. Фигуры Индейскихъ барельефовъ представлены иногда совершенно нагими, а иногда покрыты небольшимъ лоскутомъ ткани, подвязаннымъ весьма узко у груди; руки и ноги оныхъ украшены обыкновенно браслетами, головы, всегда почти, покрыты нѣкотораго рода митрою, или большою коническою шапкою; уши очень безобразны, широки и обременены весьма тяжелыми серьгами.

Разсматривая со вниманіемъ произведенія Индейскаго Ваянія, можно замѣтить, что имъ столь же хорошо было извѣстно Ваяніе изъ различныхъ камней, какъ и искуство чеканить и выливать изъ металловъ. Но они никогда однако же не могли возвести Ваянія своего на ту степень совершенства, на которой оное находилось у Грековъ, или даже у Египтянъ. Причиною сего было, какъ полагаютъ нѣкоторые, странное обыкновеніе ихъ придѣлывать къ одной и той же фигурѣ по нѣскольку рукъ и головъ, и вообще, въ соблюденіи строгой точности относительно наружнаго образованія божествъ. У нихъ до сихъ поръ существуетъ законъ, по которому воспрещается Художникамъ продавать статуи, не получивъ предварительно на сіе одобренія и согласія жрецовъ. Такой законъ конечно не можетъ споспѣшествовать успѣхамъ Художествъ.

Подробныя описанія и изображенія памятниковъ Индейскаго Ваянія находятся: въ твореніяхъ *Нибура*, *въ Индейской Исторіи Г. Морица*, *въ Брахманской системѣ Паолино Санъ-Бартоломео* и проч.

Во многихъ Кабинетахъ рѣдкостей находятся различныя фигуры: Тибетскія, Малабарскія, Китайскія, Японскія и проч., которыя служатъ доказательствомъ, что и сіи народы занимались Ваяніемъ въ весьма древнее время; впрочемъ

стиль и отдѣлка всѣхъ подобныхъ произведеній весьма грубы и показываютъ совершенное невѣжество сихъ народовъ въ Скульптурѣ. Главная причина сего заключается въ томъ, что они ограничиваются только рабскимъ копированіемъ образцевъ, существующихъ у нихъ издревле, и также въ обычаяхъ, которые весьма вредятъ успѣхамъ ихъ образованія. —

Знаменитый *Палласъ* издалъ въ свѣтъ рисунки многихъ остатковъ древняго *Татарскаго Ваянія*. Въ Парижскомъ Музеумѣ есть нѣсколько памятниковъ Ваянія народовъ *Сибирскихъ*. *Гумбольдтъ* описалъ многія *Мексиканскія* и *Перувіанскія* произведенія Скульптуры. Въ атласѣ, приложенномъ, къ путешествію *Лаперуза*, заключаются также рисунки изваяній, найденныхъ на островѣ Пасхи и проч.; но всѣ сіи произведенія могутъ служить только къ подтвержденію сказаннаго нами въ Главѣ I, что первые опыты въ искусствѣ Ваянія свойственны всѣмъ народамъ, находящимся въ дикомъ состояніи. —

ГЛАВА V.

О Ваяніи Этрусковъ.

Трудно согласить ученые споры, отъ кого научились Этруски Художествамъ: отъ Вавилонянъ, отъ Египтянъ, отъ Грековъ, или отъ какого либо Сѣвернаго народа; достовѣрно однако же,

что Этруски получили понятіе о Художествахъ весьма рано; быть можетъ, даже, что изобрѣтеніе сего Искусства было у Этрусковъ свое собственное. Какъ бы то ни было, въ стилѣ Этрусскихъ произведеній всего болѣе усматривается сходства со стилемъ младенчества Ваянія Греческаго и вотъ причина, по которой произведенія Этрусскія и древнѣйшія Греческія были нерѣдко принимаемы однѣ за другія. —

Весьма мало сохранилось памятниковъ, свидѣтельствующихъ о состояніи сего Искусства, въ первомъ періодѣ, или во время младенчества онаго у Этрусковъ, выключая барельефовъ Волсковъ, найденныхъ въ Велетри. Въ сихъ остаткахъ древности нѣтъ ничего такого, что бы сходствовало съ Греческою Миѳологіею, позднѣйшаго времени; это изображенія Геніевъ, изъ которыхъ нѣкоторые представлены съ бородами, съ крыльями, или безъ оныхъ, изображенія священныхъ обрядовъ и проч.

Второй періодъ Этрусскаго Ваянія заключаетъ въ себѣ время упадка ихъ свободы и возрастанія роскоши. До насъ дошло весьма много вырѣзанныхъ камней сего времени, различныхъ барельефовъ, изображающихъ женщинъ, украшенныхъ ожерельями и проч. и нѣсколько гробницъ, покрытыхъ роскошною позолотою. Нельзя сказать, чтобы фигуры сего періода были изящны и пропорціональны; но по замѣчанію *Винкельма-*

на, въ нихъ усматривается достаточное знаніе Анатоміи. Этрусскіе Художники сего періода отступили отъ первоначальной сухости, но вдались въ противоположную сему крайность: въ излишне ясное выраженіе костей и мускуловъ фигуръ. Нѣкоторые справедливо также замѣчаютъ, что въ эпоху сію Этруски мало заботились о различеніи характеровъ; Венеру напр. изображали также какъ Діану; Бахуса также какъ Аполлона и проч.

Третій періодъ Этрусскаго Ваянія образовался въ то время, когда Римляне покоривъ Грецію, вызвали изъ оной къ себѣ великое число Греческихъ Художниковъ. Должно думать, что Этруски сдѣлались въ сіе время подражателями Грековъ и совершенно приняли ихъ стиль и манеръ.

Различіе, полагаемое *Плиніемъ* между произведеніями Этрусскими и Тосканскими быть можетъ весьма основательно. Въ Италіи есть много очень небольшихъ фигуръ, изображающихъ по большой части идоловъ, которые обыкновенно почитаются Этрусскими; сего мнѣнія также *Гори* и нѣкоторые другіе писатели; но судя по виду одежды оныхъ, по короткимъ волосамъ на головѣ и по нѣкоторому вооруженію ихъ, произведенія сіи не могутъ кажется относится къ Этрусскому Ваянію. По всему вѣроятію нѣкоторыя изъ сихъ произведеній принадлежатъ дру-

гимъ древнимъ народамъ Ипаліи, существовавшимъ въ одно время съ Этрусками.

Произведенія Этрусскаго Ваянія послѣднихъ періодовъ не имѣютъ своего особеннаго характера, и приближаются къ Греческому. Отличительныя же черты фигуръ перваго періода суть слѣдующія: весьма продолговатое лице, острый и узкій подбородокъ, узкіе глаза нѣсколько вздернутые съ одного конца къ верху, ротъ поднятый также съ обѣихъ сторонъ, висящія по бедрамъ руки, паралельно стоящія ноги, нерѣдко нераздѣленныя даже одна отъ другой. По мнѣнію нѣкоторыхъ писателей начало Искусства сего было точно такое же и у всѣхъ вообще народовъ. —

Демпстеръ, въ книгѣ подъ названіемъ: *Королевская Этрурія* и *Гори*, въ сочиненіяхъ своихъ, собрали весьма много рисунковъ Этрусскаго Ваянія. Довольно также подобныхъ изваяній находится въ Музеумѣ города Кортоны, коихъ рисунки въ сочиненіи Г. *Микали*: *Италія прежде владычества Римлянъ* и проч.

ГЛАВА VI.

О Ваяніи Грековъ.

Не возможно опредѣлить съ точностію настоящей эпохи происхожденія Ваянія у Грековъ; нѣтъ сомнѣнія, однако же, что они стали зани-

маться искусствомъ симъ въ весьма глубокой древности, ибо во время Троянской войны, или по крайней мѣрѣ во время Гомера, достигли уже довольно значущей степени совершенства. Впрочемъ, многія историческія преданія и памятники доказываютъ, что первые опыты Грековъ были, какъ и у всѣхъ другихъ народовъ, весьма несовершенны. Древнѣйшія изображенія боговъ ихъ на прим. Юпитера-Милихія, Венеры Пафосской, Аполлона Делфійскаго, Діаны Ѳесписа, Діаны Икаріи и проч., были не что иное, какъ четыреугольные, грубымъ образомъ обдѣланные камни, колонны, пирамиды, древесные пни и т. п. Мало по малу грубыя изображенія сіи заступили сначала Гермесы, или цѣльныя изваянія одной головы, прикрѣпленной къ четвероугольному основанію; потомъ стали означать на основаніяхъ сихъ продольною насѣчкою раздѣленіе ногъ; послѣ сего, другія главнѣйшія части образа человѣческаго, сперва чертами, потомъ раздѣленіемъ ихъ, и дошли такимъ образомъ, наконецъ, до изображенія цѣльныхъ статуй. Статуи сіи, вначалѣ также представляли только весьма слабое подобіе образа человѣческаго, безъ движенія, съ опущенными внизъ руками, съ паралельно стоящими ногами, съ плоскими продолговатыми глазами и проч. Вообще характеръ перваго періода Ваянія у Грековъ до самаго времени *Фидіаса*, который жилъ около 450 лѣтъ до Р. Х., представлялъ нѣ-

которое сходство съ Египетскимъ, былъ грубъ и безъ всякой пріятности въ рисункѣ. Извѣстнѣйшіе Художники сего періода были: *Дедалъ* (около 1400 лѣтъ до Р. Х.). Онъ первый сталъ изображать статуи съ раздѣльными членами и пріобрѣлъ симъ столь великую славу, что въ послѣдствіи всѣ подобныя произведенія стали называть по его имени *Дедалами*; *Смилисъ* современникъ его; *Эпей* (ему приписываютъ изваяніе Троянскаго коня); *Рекъ*, житель Самоса (около 700 л. до Р. Х.) первый сталъ дѣлать модели изъ глины и статуи изъ бронзы; *Теодоръ* и *Тебеклесъ*, оба изваяли статую Аполлона, раздѣливъ оную на двѣ половины, по примѣру Египетскихъ Художниковъ; *Дибутадъ-Сикіонскій*, первый изобрѣлъ способъ дѣлать изображенія изъ обожженой глины; *Эвхирій* Коринѳскій и *Эвграмъ* первые ввели Греческій стиль въ Этрурію; Критяне: *Дипенусъ* и *Сцилисъ* основали въ Сикіонѣ школу Ваянія и украсили произведеніями своими изъ слоновой кости, изъ дерева и изъ мрамора, многіе города; *Пелилаусъ* изваялъ для тирана Сициліи Ѳалариса (564 г. до Р. Х.) мѣднаго тельца; — *Иѳикратъ*; *Миронъ*; *Поликлетъ*; *Главкъ* и мн. др.

Вторый періодъ (стиля величественнаго и, высокаго) заключаетъ пространство времени отъ *Фидіаса* до *Праксителя*, или отъ Перикла до Александра Великаго. Въ семъ періодѣ *Фидіасъ*

вводитъ чистый вкусъ и производитъ знаменитыя статуи: Юпитера Олимпійскаго и Минервы, находившейся въ Пароенонѣ. Лучшему преобразованію Ваянія споспѣшествуютъ *Алкаменъ* и *Агоракритъ* — ученики Фидіаса, изъ коихъ первый прославился изваяніями Атлета, Амура, Вулкана и проч., а второй состязаніемъ своимъ съ Алкаменомъ въ изображеніи Венеры; — *Поликлетъ*, *Миронъ*, *Пиоагоръ*, *Атенодоръ* и мн. др.

Третій періодъ (стиля пріятной изящности), отъ Александра до водворенія Греческаго Ваянія въ Римѣ. *Пракситель*, *Лизипъ* и *Скопасъ* возносятъ искуство сіе на высшую степень совершенства. Къ числу превосходнѣйшихъ произведеній перваго, принадлежатъ: Вакханка, Венера, Амуръ, группъ изображающій тріумфъ Ахилеса; Скопасъ прославился произведеніями Діаны, Бахуса, Сатира и первый осмѣлился изобразить Венеру совсѣмъ безъ покрова. — Къ сему времени нѣкоторые относятъ группъ Ніобеи.

Періодъ четвертый представляетъ время упадка Греческаго Ваянія и можетъ назваться періодомъ стиля подражательнаго, ибо Греческіе Художники, трудившіеся въ сію эпоху въ Римѣ, не будучи въ состояніи превзойти своихъ предшественниковъ, занимались большею частію только копіями съ ихъ славныхъ произведеній и изображеніями бюстовъ, или портретовъ.

ГЛАВА VII.

О Ваяніи Римлянъ.

Изъ Исторіи извѣстно, что въ Римѣ были статуи еще во времена Ромула и первыхъ слѣдовавшихъ за нимъ Царей, но въ отдаленную сію эпоху Римляне не имѣли своихъ собственныхъ Художниковъ и пользовались трудами Этрусковъ, которые были для нихъ тогда тѣмъ же, чѣмъ въ послѣдствіе были Греки. Ваяніе же сихъ послѣднихъ сдѣлалось извѣстно Римлянамъ не прежде какъ пять съ половиною вѣковъ послѣ основанія ихъ столицы, когда Маркеллъ доставилъ въ оную нѣсколько статуй изъ Сиракузъ. Начиная съ сего времени Римляне стали пріобрѣтать любовь къ сему искусству и, послѣ совершеннаго покоренія Греціи, дали оному у себя убѣжище. Но Греческое Ваяніе находилось уже въ сіе время въ упадкѣ и не могло возвыситься на прежнюю степень блеска, въ странѣ, гдѣ ему покровительствовали изъ одного тщеславія и гдѣ смотрѣли на оное, даже въ цвѣтущій вѣкъ Августа, только какъ на предметъ роскоши.

Впрочемъ въ произведеніяхъ Ваянія у Римлянъ подъ правленіемъ первыхъ Императоровъ, все еще сохранялось нѣкоторое изящество Греческаго стиля лучшихъ временъ и, не смотря на небрежность выполненія нѣкоторыхъ частей, какъ

наприм: волосъ и проч., статуи сей эпохи отличались силою и выразительностію характера, особенно въ бюстахъ и изображеніяхъ извѣстныхъ лицъ. Но сей остатокъ достоинства изящнаго сталъ измѣняться еще во время *Тиберія* и *Клавдія* которые, ограничивъ употребленіе публичныхъ статуй, остановили успѣхи Ваянія. Во время *Адріана*, въ стилѣ уже замѣтно было гораздо болѣе изисканности. Наконецъ, въ царствованіе *Александра-Севера*, искуство Ваянія у Римлянъ пришло въ совершенный упадокъ. Главное отличіе стиля сего времени составляетъ отмѣнная грубость: головы безъ всякой выразительности и характера; лица, большею частію, похожи одно на другое и фигуры, вообще, сухи и вялы.

Въ такомъ видѣ Искуство сіе перешло въ Восточную Имперію и, въ продолженіе среднихъ вѣковъ, возвратилось въ состояніе прежняго младенчества.

ГЛАВА VIII.

О Ваяніи новѣйшемъ.

Исторія Ваянія, съ самаго возстановленія онаго до времени Кановы изложена весьма пространно въ сочиненіи Графа *Чиконьяры*. Онъ начинаетъ Исторію Искуства сего въ Италіи съ XIII столѣтія, и раздѣляетъ, шестивѣковое су-

ществованіе онаго, на пять періодовъ, показывая въ каждомъ періодѣ какіе именно Художники способствовали разнымъ преобразованіямъ. — По раздѣленію его: 1-й періодъ начинается отъ *Николая - Пизано*, бывшаго извѣстнымъ съ 1225 по 1273 и оканчивается Флорентинцемъ *Донателло*; 2-й простирается отъ *Донателло* (род. 1383 + 1466) до *Буонаротти*; 3-й отъ *Буонаротти*, или *Микель-Анджа* (род. 1474+1564) до *Бернини* (род. 1598+1680); въ 4-мъ, царствуетъ вкусъ сего послѣдняго, доведшій Ваяніе до очевиднаго упадка; въ 5-мъ періодѣ, *Канова* (род. 1757 + 1822) возстановляетъ Ваяніе своими неподражаемыми произведеніями.

Тирабоски, основываясь на словахъ *Петрарки*, полагаетъ, что Живопись возродилась прежде Ваянія. Графъ *Чиконьяра*, противнаго мнѣнія и, основываясь на тѣхъ же самыхъ словахъ *Петрарки*, заключаетъ, что возстановленіе Ваянія предшествовало Живописи. Еще прежде *Николая-Пизано* существовали въ Италіи произведенія Ваянія, которыя вѣроятно весьма были сходны съ современными имъ произведеніями Греческими. *Николай* имѣлъ сына *Джіовани*, который хотѣлъ и старался въ произведеніяхъ своихъ подражать ему, но не достигъ однако же его совершенства. Италія изобиловала въ сіе время Скульпторами, и въ одной Сіеннѣ было оныхъ 60; нѣкоторые изъ нихъ занимались вмѣстѣ и Ар-

хитектурою. Въ одно время съ *Николаемъ* и *Джіованни* славились: *Арнольфо-ди-Лапо;* Флорентинецъ *Фучіо* или *Пучіо; Маргаритоне* изъ Ареццо; *Гвидо* изъ Комо; *Буоно* или *Бонино*; кромѣ сихъ: три Сіеннскіе Художника: *Агостино, Аньоло* (Agnolo) и *Симонъ-Мемми.* Венеціанцы имѣли въ сіе время Скульпторовъ *Ардуина* и *Филипа-Календаріо.* Въ числѣ учениковъ *Агостино* и *Аньоло* особенно извѣстны: *Ланфрани* и братья: *Петръ, Павелъ* и *Якобелло*; наконецъ, нѣкто Луганскій, или Кампіонскій уроженецъ, по имени *Энрико* прославился изваяніемъ каѳедры въ Каѳедральной церкви въ Моденѣ въ 1322.

За сими слѣдуетъ *Андрей-Пизано* — отличный Скульпторъ и Литейщикъ; два сына его: *Нино* и *Томазо* были также Скульпторы не меньшаго достоинства; равнымъ образомъ въ сіе время славились: ученикъ его *Андрей Орканья*, Архитекторъ, Ваятель, Живописецъ и Поэтъ и *Джіовани Балдини.* Извѣстнѣйшіе Неаполитанскіе ваятели, жившіе въ періодѣ, предшествовавшемъ *Донателлу,* были два *Масуччи.* Скульптура Каѳедральной церкви въ Стразбургѣ служитъ доказательствомъ, что въ сіе время Ваяніе процвѣтало уже и внѣ Италіи. Нѣкоторые причисляютъ къ Ваятелямъ XIV столѣтія: *Андрея-Уголино, Микеле-Аньяни, Якопо-дела-Кверчіа, Нанни, Антоніо-ди-Банко*, но сіи послѣдніе относятся болѣе уже къ XV столѣтію.

Непосредсвенно послѣ *Якопо-делла-Кверчіа* начинаеттся 2-й періодъ новѣйшаго Ваянія и первое мѣсто занимаетъ въ ономъ *Донателло*. Художникъ сей имѣлъ многихъ учениковъ и подражателей, которые произведеніями своими распространили вкусъ его по Италіи. Онъ работалъ изъ мрамора, изъ металловъ, изъ дерева, изъ глины и проч., состязался съ Брунелески и побѣжденный симъ послѣднимъ въ изваяніи деревяннаго распятія, далеко превзошелъ соперника своего во многихъ другихъ произведеніяхъ. Онъ, ученики и послѣдователи его, возвели Ваяніе на высокую степень совершенства. Они умѣли соединять, въ произведеніяхъ своихъ, вмѣстѣ съ достоинствомъ изобрѣтенія, красоту отдѣлки и правильность. Въ одно время съ *Донателло* процвѣтали: знаменитый *Гиберти*, сдѣлавшій славныя врата Церкви Св. *Іоанна Крестителя* во Флоренціи; *Джіовании ди Пиза*, работы коего находится, въ одномъ монастырѣ, прекраснѣйшій лѣпной барельефъ; *Веллано* и *Симонъ*, братъ *Донателли* (оба мало способствовали успѣхамъ ваянія); Флорентинецъ *Бертолдо*, сдѣлавшій отличный медаліонъ для Магомета II-го; *Филаретъ*, или лучше *Аверулино*, который построилъ, между прочимъ, и большой Госпиталь въ Миланѣ; *Микелоццо-Микелоцци*, сотрудникъ *Донателло*, изваявшій двѣ статуи, украшавшія ворота дома, принадлежавшаго *Козмѣ-Медицису*, въ улицѣ de Bossi, въ Миланѣ;

Нани-ди-Антоніо-ди-Банко, упомянутый выше и *Дезидеріо-ди-Сеттиньяно*—подражатель, а можетъ быть и ученикъ *Донателла*. Кромѣ сихъ, славились въ сіе же время: *Антоніо* и *Бернардо* — дѣти *Маттео-Росселини*, и *Маттео-Чивитали-ди-Лукка*.

Въ числѣ прочихъ современниковъ *Донателла* и *Гиберти*, были: *Джуліано* и *Бенедетто-Маяни* братья *Лука* и *Агостино-делла-Роббіа* и внукъ *Луки*, о которомъ будемъ говорить въ своемъ мѣстѣ; Фіезольскіе уроженцы: братья *Антоніо* и *Піетро-Поллаіоли*; *Андрей Феруччи* и *Мино*; *Андрей-ди-Вероккіо*, подражавшій въ своихъ произведеніяхъ *Гиберти*; также: *Андрей-Руччіо*, прозванный Венеціанскимъ Лизиппомъ и изваявшій удивительный Канделабръ, находящійся въ церкви Св. Антонія; *Викторъ-Камело*, *Антоніо* и *Лоренцо-Бреньи*, двое *Буони*, *Читрини* и многіе другіе не столь извѣстные, но не менѣе искусные Ломбардскіе и Венеціанскіе Скульпторы. Къ симъ послѣднимъ могутъ быть причислены: *Матео-Ревети* Миланецъ, и другіе Скульпторы участвовавшіе въ украшеніи Картезіанскаго монастыря въ Павіи; *Якобино*, изваявшій статую Мартина V въ Миланской каѳедральной церкви; *Андрей-Фузина*, творецъ монумента *Даніела-Бираго* alla Passione; *Марко-Аграто*, сдѣлавшій статую Св. Варѳоломея въ Каѳедральной церкви въ Миланѣ; *Антоніо-Амадео*; *Кристофоро-Ломбардо*, или *Ломбардино*; *Антоніо-ди-Виджю*; Кремонскіе

ваятели *Джеремія* и *Брамантъ-Сакки;* Луганскіе уроженцы: *Гаспаръ* и *Кристофоръ-Педони; Томазо-Амичи*; *Мабила де Маццо* и *Проперція-де-Росси* Моденская уроженка, изваявшая прекраснѣйшій барельефъ, изображающій цѣломудріе Іосифа. Въ Неаполѣ кромѣ *Масуччи* особенно славились: *Андрей-Чаччіоне*, *Антоній-Бамбоччіо*; *Гульельмо-Монако*; *Томазо-Мальвико*, уроженецъ Нолы, и болѣе всѣхъ прочихъ: *Аньоло-Аніелло-Фіоре.*

Во Франціи къ числу извѣстнѣйшихъ Ваятелей сей эпохи принадлежатъ: *Жанъ-Гужонъ,* время рожденія котораго, впрочемъ, неизвѣстно; въ Испаніи славились въ XIV столѣтіи Скульпторы: *Аппаризіо* и *Джакомо-Кастайлсъ* (Castayls), а послѣ ихъ: *Гонзалецъ* и *Чентелласко.*

Всѣ сіи Художники, болѣе или менѣе, старались слѣдовать образцамъ природы и древнихъ. Генію *Микель-Анджела* предоставлено было довершить начатое предшественниками его, но къ несчастію путь, который сей великій Художникъ проложилъ себѣ, дабы достичь сей цѣли, былъ слишкомъ скользокъ для его послѣдователей. *Если всегда итти только за другими* «говорилъ Микель-Анджъ» *то никогда нельзя быть впереди.* Слѣдуя сему правилу, онъ не рѣдко отступалъ отъ истинно изящной простоты природы и увлекая современниковъ новостію, силою и отважностію своего стиля, приготовилъ эпоху упадка Художества. — Главнѣйшія и извѣстнѣй-

шія произведенія *Микель-Анджела* суть: Бахусъ, Милосердіе (Pietà), Мавзолей *Лоренца* и *Юлія Медицисовъ,* статуя Моисея, украшающая гробницу Юлія II-го и н. др.

Въ семъ же періодѣ жили: *Леонардъ,* соединявшій съ достоинствомъ отличнаго Живописца и совершенное познаніе Ваянія; *Джакомо-Татти,* прозванный *Сансавино;* онъ произвелъ многія превосходныя статуи изъ мрамора и изъ бронзы, и *Баччіо-Бандинелли,* коего Геркулесъ удушающій Какуса, можетъ стоять на ряду съ Давидомъ *Микель-Анджа. Бенвенуто-Челлини,* геній высокій и образцовый, занимался Ваяніемъ съ отличнымъ успѣхомъ изъ разныхъ веществъ; *Гульельмо-дела-Порта* Миланезецъ, обогатилъ прекраснѣйшею Скульптурою городъ Женеву и сдѣлалъ въ Римѣ двѣ превосходныя статуи, украшающія гробницу Павла III. Кромѣ сихъ, заслуживаютъ уваженія: *Джіовани-Франческо-Рустичи,* учившійся сначала у *Андрея-Вероккіо,* а въ послѣдствіи у *Леонарда; Андрей Контуччи, Джироламо Сантакроче* и *Лоренцо Лотто,* или *Лоренцетто,* кои оба были вмѣстѣ и живописцы. Послѣдній, по словамъ *Вазари,* первый началъ поправлять древнія статуи; *Агостино-Бусти,* произвелъ въ Миланѣ монументъ Гастона-де-Фуа, *Просперъ-Клементъ, Джироламо-Кампанья, Леоне-Леони, Симонъ-Моска, Джіовани-Бандини* и *Даніелъ-ди-Волтерра;* сей послѣдній занимался болѣе Живо-

писью. За сими слѣдовали: *Леонардо-Риччарелли*, племянникъ Даніелля, *Микель-Алберти*, *Феличіано-да-Санъ-Вито*, *Джуліо-Мацзони*; *Пеллегрино-Тибалди* Болонезецъ, *Марко-Сіенскій*, *Іоаннъ-Паоло-Розетти*, *Винченцо-Данте*, *Аннибалъ-Фонтана*, *Джіовани-Батиста-Лоренци*, *Вильгельмъ* Германецъ и *Бастіанъ-Торреджіани* — ученики *Гульельма дела-Порта*. Неудивительно, что въ сію эпоху было столь много Скульпторовъ, ибо всѣ почти отличные Живописцы и Архитекторы занимались также и Ваяніемъ.

Знаменитѣйшіе Французскіе Скульпторы сего времени были: *Пилонъ* и *Жанъ-де-Болонь*, (послѣдній былъ Фламандецъ, ибо родился въ Дуэ (Douai); занимался же болѣе въ Италіи.) *Симонъ-Гиленъ* и *Жакъ-Саразенъ*; *Франсуа-дю-Кенуа* (Le Flamand) и нѣкоторые другіе.

Со времени послѣднихъ изъ сихъ Ваятелей начинается эпоха *Бернини*. Художникъ сей былъ рожденъ съ неимовѣрными дарованіями, но старался однакоже только ослѣплять зрѣніе и потому сдѣлался фантастическимъ; жертвовалъ правильностію ложному блеску, хотѣлъ превзойти въ красотѣ формъ тѣла, самую природу и сдѣлался манернымъ во всѣхъ отношеніяхъ, особенно же въ драпированіи одеждъ. Многіе Художники, ослѣпленные его заманчивымъ, необыкновеннымъ и отважнымъ вкусомъ, послѣдовали его заблужденію, пренебрегали простотою древнихъ и

полагали, что совершенство и красота статуи, состоитъ единственно въ напряженіи мускуловъ и въ изобиліи украшеній. Въ его время отличались: *Александръ - Алгарди* и *Антоній - Раджи* — ученикъ Бернини и Алгарди, прозванный Ломбардцемъ; *Доменико-Гвиди*; *Джіовани-Гонелли*; *Джіованъ - Батиста - Туби*, оставившій весьма много произведеній во Франціи, и ученики Алгарди: *Баратта*, *Перони*, *Феррата*, *Брунелли*, *Мацца* и проч.

Во Франціи славились въ сію эпоху: братья *Ангье*, *Геренъ*, *Теодонъ*, *Лерамберъ*, *Пюже*, *Реньолденъ*, *Де-Онгръ*, братья *Марси*, *Жирардонъ*, *Ле-Гро* и *Кусту*, изъ которыхъ многіе учились у Алгарди въ Римѣ. У Фламандцевъ были извѣстны въ сіе время: *Ванденъ-Богердъ* подъ именемъ Де-Жардена, *Себастіанъ-Слоде* и *Корнелій-Ванклевъ*; а у Испанцевъ: *Антоній-Куазё* (Coiseux). Сей послѣдній работалъ однако же большею частію во Франціи.

Въ слѣдующемъ періодѣ вкусъ Бернини продолжался и искуство клонилось болѣе и болѣе къ упадку, хотя все еще были Художники достойные вниманія, какъ на прим. Миланецъ *Камиллъ-Рускони*, ученики его: *Іосифъ Рускони* и *Жанбатистъ-Маини*; Женевскій Скульпторъ *Анджело Росси* и Сициліанецъ *Зумбо*, особенно отличившійся восковыми изваяніями; однако же во все продолженіе сего періода и особенно во времена ближай-

шія къ намъ ничего не произведено такого, что бы заслуживало особеннаго вниманія потомства.

Французы почитаютъ въ числѣ лучшихъ Ваятелей своихъ сего періода: *Ле-Потра*, *Ле-Лоррена*, *Ле-Муана*, *Пигалля*, *Тіерри*, *Фалконета*, *Руссо*, *Bacce*, *Дюмона*, *Бушардона*, *Слотца*, болѣе извѣстнаго подъ именемъ Микель-Анджела; двухъ братьевъ: *Аданъ* (Adam), *Муши*, *Муатта* *Ле-Брёна*, *Сали*, *Делетра*, *Эспарсьё*, *Ле-Сюёра*, *Мерарда*, *Роланда*, *Тіерарда*, *Бридана*, *Массона*, *Шоде*, *Лемо*, *Рено* и *Жюльена*; кромѣ сихъ еще извѣстны: Швейцарецъ *Домахтъ*, *Папенгорнъ*, *Швартцъ* и *Онмахтъ*; уроженецъ Севилы *Корнеіо* и Испанцы: *Пьетро-Коста*, *Гинестроза*, *Салвадоръ*, *Кармона*, *Де-Кастро Гутьерецъ*, *Саласъ* и *Алварецъ*.

Въ послѣднемъ періодѣ, по раздѣленію Г. Чиконьяра, упадающее искуство снова возстановлено безсмертнымъ *Кановою*. —Наконецъ, изъ числа современныхъ намъ Художниковъ болѣе всѣхъ приблизился къ чистотѣ стиля и къ истинному изяществу древнихъ — знаменитый Датскій Ваятель *Торвалдсенъ*, живущій нынѣ въ Римѣ. Вообще изъ Исторіи новѣйшаго Ваянія, отъ начала возрожденія онаго до нашего времени, видно, что причиною возвышенія и процвѣтанія сего Художества, было единственно стремленіе къ изученію древнихъ произведеній; что эпоха отъ конца XV до начала XVI

столѣтія была особенно обильна великими геніями, и что уклоненіе отъ чистоты вкуса древнихъ, отъ простоты и естественности, всегда было пагубно даже и самымъ необыкновеннымъ дарованіямъ. — Все сіе должно убѣдить молодыхъ Художниковъ, что искать совершенства можно только на томъ пути, на которомъ искали его древніе.

ГЛАВА IX.

О Лѣпномъ искуствѣ, или искуствѣ дѣлать образцы (arte di modellare).

Ежели вѣрить *Плинію*, то *лѣпленіе* предшествовало *Скульптурѣ* и, по мнѣнію *Менгса*, началось изображеніями изъ глины, которая сначала высушивалась на солнцѣ, а въ послѣдствіе — въ горнилахъ, служившихъ для обжиганія сосудовъ. Изобрѣтеніе искуства сего, одни приписываютъ *Дибутаду* — Сикіонскому горшечнику; а другіе, жителямъ Самоса: *Реку* и *Теодору*. Въ Италію искуство сіе принесено было, какъ полагаютъ, нѣкоторымъ Коринѳскимъ изгнанникомъ, по имени *Демаратомъ*.

Образцемъ называется вообще все, чему человѣкъ можетъ подражать. Образцы могутъ быть произведены или природою или искуствомъ и какъ тѣ такъ и другіе служатъ къ наученію и усовер-

шенію Художника посредствомъ копированія и подражанія онымъ. Но въ Ваяніи, подъ словомъ *образецъ* (модель) разумѣть должно фигуру изъ воска, изъ глины, или изъ другаго какого-либо вещества, коему Художникъ можетъ удобно дать желаемый видъ. Хрупкость мрамора, безпрестанное опасеніе, чтобы не отколоть онаго болѣе, нежели сколько нужно и, слѣдственно, чтобы не потерять напрасно матеріалъ и трудъ; равно какъ и не удобность поправить оконченное произведеніе, вынуждаютъ Художника дѣлать предварительно для изображенія мысли своей нѣсколько образцевъ. Нѣкоторые изъ сихъ образцевъ могутъ быть сдѣланы только въ видѣ эскизовъ, но образецъ, съ котораго должно высѣкать статую изъ мрамора, или выливать изъ металла, долженъ быть выполненъ точно въ такомъ видѣ, въ какомъ Художникъ предполагаетъ произвести самую статую, ибо съ образца сего, какъ бы впрочемъ онъ малъ ни былъ, должны браться размѣры настоящей статуи.

Искуство дѣлать образцы необходимо не только для Ваятеля но и для Живописца, какъ для того, чтобы писать фигуры отдѣльныя, или групировать оныя, такъ и для того, что бы наблюдать ударенія свѣта и тѣней, или перспективный видъ фигуръ; по образцу онъ можетъ лучше судить о томъ, какое дѣйствіе

будетъ имѣть картина и какое положеніе, какой фигурѣ наиболѣе прилично. —

Нынѣ для дѣланія образцевъ употребляютъ обыкновенно глину, хорошо вымытую, очищенную и размятую; ее мнутъ сверхъ сего еще въ рукахъ, или въ пальцахъ и сначала *обкладываютъ* фигуру, или желаемый предметъ пальцами; а послѣ сего приступаютъ къ отработкѣ и окончанію оной небольшими деревянными орудіями или *стеками*. При дѣланіи модели изъ воску наблюдается тоже самое. Воскъ употребляющійся для сего смѣшиваютъ съ нѣкоторою частію канифоли и терпентина и чтобы сдѣлать оный мягче растапливаютъ на оливковомъ маслѣ; для отнятія же природной бѣлизны онаго примѣшиваютъ въ составъ нѣсколько вохры, или киновари.

Намъ мало извѣстно какому способу слѣдовали древніе, чтобы дѣлать мраморныя статуи, совершенно подобно модели; что касается до новѣйшихъ, то способы ихъ относительно сего часто измѣнялись. Впрочемъ нынѣ употребляютъ обыкновенно для сего, двѣ рамы одинаковой между собою величины, изъ которыхъ одна опредѣляется для мрамора, а другая для модели; съ каждой стороны рамы во всю вышину фигуры виситъ шнуръ со свинцемъ на концѣ, который двигается на рамахъ по произволу.

Послѣ сего, на модели означаютъ въ извѣстныхъ мѣстахъ точки, которыхъ взаимное разстояніе вымѣривается циркулемъ и переносится на мраморъ; углубленія же ихъ, или отстояніе отъ шнура отыскивается посредствомъ небольшой деревянной палочки двигающейся въ горизонтальномъ направленіи.

Подмастерьѣ Художника, или лучше сказать, работнику его, предоставляется *оболванить* мраморъ и подготовить оный сколько можно ближе къ модели; — Это называется, говоря языкомъ Ваятелей: *вывести фигуру на пункты.* Послѣ сего, самъ Скульпторъ означаетъ, на подготовленной такимъ образомъ статуѣ, карандашемъ, или углемъ, мѣста, которыя требуется еще отесать или поправить и, наконецъ, проходитъ оную еще нѣсколько *скарпелью*, или терпугомъ и полируетъ гдѣ потребно.

Къ Лѣпному же Искуству относится и работа изъ гипса, посредствомъ коего можно снимать формы какъ съ предметовъ естественныхъ и одушевленныхъ, такъ и съ искуственныхъ, для умноженія числа оныхъ, напр. со статуй, барельефовъ и проч. Для сего должно обложить желаемый предметъ алебастромъ, потомъ снять оный съ него по частямъ и, соединивъ, или склеивъ опять вмѣстѣ, налить въ сдѣланную такимъ образомъ форму, жидкій гипсъ; симъ

способомъ получится фигура совершенно подобная той, съ которой была сдѣлана форма. Копіи сего рода называются обыкновенно *гипсами* (gessi) и могутъ служить большимъ пособіемъ для учащихся Живописи; особенно когда сняты съ металлическихъ статуй, коихъ блескъ не позволяетъ иногда учащемуся хорошо видѣть формы. Гипсъ служитъ также, иногда, для легкихъ Архитектурныхъ украшеній.

Здѣсь кстати сказать нѣсколько словъ еще объ одномъ веществѣ употребляющемся иногда Скульпторами и извѣстномъ у Италіянцевъ и Французовъ подъ именемъ *stucco* и *stuc*. Это особеннаго рода мастика, приготовляющаяся изъ толченаго мрамора, смѣшаннаго съ известію. Она служитъ для разнаго рода лѣпныхъ украшеній, какъ напр. листьевъ, гирляндъ, фестоновъ, цвѣтовъ, плодовъ, трофеевъ, масокъ, не рѣдко также медаліоновъ, или камеевъ, барельефовъ и проч. и вѣроятно есть то самое вещество, которое было извѣстно древнимъ и которое *Плиній* во 2, 3 и 6 книгахъ своего сочиненія именуетъ *albarium*, или *opus coronarium*. Предметы сдѣланные изъ сего мягкаго и вязкаго состава, въ короткое время получаютъ достаточную твердость, принимаютъ лоскъ и имѣютъ въ отработкѣ видъ особаго рода камня. *Корвинъ* напечаталъ въ началѣ прошедшаго сто-

лѣтія особое сочиненіе о ваяніи сего рода, подъ названіемъ: *Artis sculptoriae, vulgo stuccatoriae etc.* На Англійскомъ языкѣ есть также нѣсколько сочиненій о семъ Искусствѣ. Оно весьма процвѣтало въ XVI столѣтіи и въ семъ родѣ весьма славятся работы *Джіовани Нанни*, прозваннаго *Джіованномъ-Удинскимъ*.

ГЛАВА X.

О СТАТУЯХЪ И БАРЕЛЬЕФАХЪ.

Статуя есть Скульптурное произведеніе, изображающее человѣка, или какое-либо животное совершенно кругловидно и отдѣльно. По общему мнѣнію, Египтяне первые начали дѣлать сего рода изображенія; но превосходнѣйшія и изящнѣйшія статуи существовали только въ Греціи, изъ которой были, въ послѣдствіе, перенесены въ Римъ; Римляне же въ первобытныя времена имѣли статуи весьма дурныя, которыя всѣ почти изображали какіе-либо божества, и уже гораздо позже начали воздвигать статуи въ честь мужей отличившихся какими-либо подвигами, въ честь женщинъ и для украшенія гробницъ. Послѣднее изъ сихъ обыкновеній существовало во все продолженіе среднихъ вѣковъ и сохранилось по нынѣ. —

Работа статуи представляетъ величайшія трудности и обыкновенно сопряжена съ значи-

тельными издержками. Для изящества статуи не столько требуется что бы она была совершенно похожа на то лице, которое изображаетъ, сколько чтобы представляла характеръ, душу, и вообще всѣ качества, отличающія сіе лице. Вотъ почему статуи божествъ у древнихъ, были не что иное, какъ аллегорическія изображенія, приписываемыхъ имъ качествъ и свойствъ: — Юпитеръ представлялъ строгое величіе соединенное съ милосердіемъ, Паллада — мудрость и проницательность и проч.

Большая часть древнихъ статуй представлены въ положеніи спокойномъ и весьма малое число въ напряженномъ, потому вѣроятно, что въ положеніи покоя, можно лучше сохранить характеръ изображеннаго лица. Статуя совершенная есть одно изъ изящнѣйшихъ и величайшихъ произведеній искусства и генія и потому судить о статуѣ критически безъ особенныхъ познаній, большаго вкуса и внимательности, не льзя. Первый предметъ, долженствующій остановить взоръ критика, есть вещество, изъ котораго статуя сдѣлана; послѣ сего, критикъ долженъ обратить вниманіе на положеніе, на размѣры частей статуи, на то, гдѣ находится истинная точка съ которой надлежитъ статую разсматривать и, наконецъ — изслѣдовать не находится ли въ ней какихъ-либо ошибокъ; или, если она древняя, то нѣтъ ли въ ней

какихъ-либо поправокъ, или придѣлокъ. Кромѣ сего, необходимо также обратить вниманіе на выраженіе и характеръ изображеннаго лица, на драпировку, убранство головы, расположеніе волосъ, отдѣлку оконечностей, атрибуты — однимъ словомъ на весь составъ статуи.

Древнія статуи представляютъ отмѣнное разнообразіе, относительно величины, костюма и пр. Есть статуи: нагія, полунагія, въ тогахъ, въ хламидахъ, въ латахъ, или въ кирасахъ, закутанныя, или въ плащахъ, въ претекстахъ, въ покрывалахъ, пѣшія, конныя, колоссальныя, съ надписями и безъ оныхъ и проч. Въ числѣ дошедшихъ до насъ почитаются превосходнѣйшими: *Аполлонъ-Бельведерскій*, *Торзъ*, Статуя извѣстная подъ именемъ *умирающаго Гладіатора* (или раненаго воина), *Венера-Медицейская*, *Антиной* (или можетъ быть Меркурій), *Дисковержецъ*, *Геркулесъ-Фарнезскій*, *Гладіаторъ*, называвшійся прежде Боргезскимъ; *Флора*, *Маркъ-Аврелій*, *Гермафродитъ* и мн. др. —

Кароллерій, *Де-Рубеисъ*, *Маффеи*, *Томазини*, *Занетти*, *Фигреліусъ*, *Мюллеръ*, *Гроновіусъ*, *Мюнкъ* и друг. выдали въ свѣтъ весьма полныя собранія древнихъ статуй. Равнымъ образомъ прекрасное собраніе оныхъ находится въ трехъ первыхъ частяхъ *Музеума Піо-Клементинскаго* (Museo Pio Clementino) изданнаго Г. *Висконти*.

Барельефъ (обронная работа) есть выпуклое

скульптурное произведеніе на гладкой поверхности, иногда изъ одной массы съ грунтомъ, а иногда только на него наложенное. *Высокимъ рельефомъ* (Alto rilievo) называется барельефъ, котораго фигуры кажутся совершенно почти отдѣленными отъ грунта; *полурельефомъ* (mezzo-rilievo) когда фигуры около половины своей толщины выступаютъ отъ грунта; а *низкимъ рельефомъ* (basso-rilievo) именуется собственно такой барельефъ, въ которомъ фигуры имѣютъ выпуклость небольшую и кажутся какъ бы прижатыми къ грунту; впрочемъ для всѣхъ сихъ родовъ обронной работы, введено въ употребленіе одно общее названіе *барельефовъ*, замѣнявшееся у древнихъ словомъ: *anaglypha*.

Работа барельефа тѣмъ труднѣе, чѣмъ фигуры онаго большаго размѣра, ибо фигуры сіи не имѣя достаточной возвышенности относительно величины своей должны сохранять пропорціональность и естественность формъ. — Еще труднѣе въ барельефахъ сочиненіе и живописное расположеніе, или группированіе фигуръ — ибо всякій вообще барельефъ имѣетъ одинъ только грунтъ. Наконецъ, работа барельефа требуетъ еще весьма основательнаго понятія о дѣйствіи тѣней, ибо тѣни сіи суть настоящія, а не искуственныя и при неудачномъ группированіи весьма непріятны глазу.

Выпуклыя изображенія, найденныя въ развали-

нахъ Персеполя, многіе памятники Египта и Индіи представляютъ слѣды существованія барельефовъ въ самой глубокой древности и даже могутъ привести къ заключенію, что изобрѣтеніе оныхъ гораздо древнѣе изобрѣтенія статуй. Волски, а можетъ быть также и Этруски въ первыя времена, барельефы раскрашивали. Греки дѣлали ихъ изъ мрамора, изъ металла, изъ обожженой глины, изъ слоновой кости и пр. Они украшали барельефами довольно часто свои щиты и сосуды и статься можетъ, что живописныя изображенія на нѣкоторыхъ древнихъ вазахъ, извѣстныхъ обыкновенно подъ именемъ Этрусскихъ, были сдѣланы по примѣру первыхъ подобныхъ обронныхъ произведеній.

Мраморные барельефы употребляли древніе не рѣдко вмѣсто Архитектурныхъ украшеній, но преимущественно для алтарей; изъ оныхъ многіе изображали предметы Миѳологіи, или циклической Исторіи и служили вмѣсто хронологическихъ таблицъ. — Въ позднѣйшее время подобными барельефами стали украшать гробницы и изображали на оныхъ знаменитые подвиги особъ покоящихся въ тѣхъ гробницахъ.

Многіе изъ числа дошедшихъ до насъ древнихъ барельефовъ драгоцѣнны не только по превосходству работы, но и потому еще что сообщаютъ намъ ясное понятіе объ обычаяхъ, ко-

стюмѣ, различныхъ орудіяхъ древнихъ и проч.— Для примѣра достаточно привести барельефы находящіеся на воротахъ: *Тита*, *Септимія-Севера*, *Галліена*, *Константина*, на колонѣ *Траяновой* и проч.

Въ сочиненіи *Винькельмана*: *о древнихъ памятникахъ, не изданныхъ въ свѣтъ*; въ твореніяхъ: *Монфокона*; въ *описаніи Капитолійскаго Музеума* и во мн. др. сочиненіяхъ, можно найти подробныя описанія большаго числа древнихъ барельефовъ; особенноже въ богатомъ изданіи, вышедшемъ въ Римѣ, которое награвировалъ *Пироли* и издалъ въ свѣтъ знаменитый *Зоэга*.

ГЛАВА XI.

О металлическихъ статуяхъ.

Искуство выливать изъ металловъ было извѣстно Грекамъ, и вѣроятно также Египтянамъ; впрочемъ до насъ дошли отъ древнихъ только немногія произведенія въ семъ родѣ и можно съ достовѣрностію предположить, что они не умѣли выливать за одинъ разъ большихъ статуй; статуи же, о которыхъ упоминаютъ историки, или тѣ, которыя сохранились по нынѣ какъ на пр. статуя *Марка-Аврелія* въ Римѣ, были вылиты въ нѣсколько пріемовъ, или выбиты. Впрочемъ, не совсѣмъ справедливо мнѣніе нѣкоторыхъ Французскихъ писателей, будто бы искуство сіе не прежде усовершилось какъ

около половины XVII вѣка, ибо мы имѣемъ большое число статуй и даже статуй конныхъ, вылитыхъ за долго до сего времени.

Бронза служащая для выливанія статуй, составляется обыкновенно изъ мѣди съ примѣсью олова, въ пропорціи 20 или 25 ко сту. Иногда примѣшивается къ сему еще нѣсколько галмая (calamina), или цинку, что даетъ составу сему отмѣнную твердость.

Отливка статуй производится слѣдующимъ образомъ:

Прежде всего вырываютъ яму такой глубины, чтобы поставленная въ оную статуя была нѣсколькими футами ниже уровня земли, и потомъ, во внутренности ямы выкладываютъ толстыя кирпичныя стѣны, или, ежели находятъ болѣе удобнымъ, то ямы не вырываютъ но выводятъ стѣны съ пустотою внутри, на поверхности земли. Подлѣ такой стѣны строится плавильная печь, (горнъ), или, если произведеніе слишкомъ огромно, то нѣсколько таковыхъ съ переходами, для снабженія ихъ дровами и углемъ, дабы поддерживать жаръ. — Для построекъ сихъ употребляютъ кирпичи, или куски песочнаго камня (arenarium). Послѣ сего приступаютъ къ составленію гипсовой формы или *опоки*. Для сего сначала обкладываютъ глиняную модель небольшими масами изъ алебастра въ тѣхъ только мѣстахъ, кои наибольше затруднитель-

ны, а прочія мѣста — большими кусками, смазавъ оныя, напередъ, деревяннымъ масломъ, смѣшаннымъ съ мыломъ, чтобъ алебастръ легче могъ отъ модели отставать; потомъ, въ куски вкладываютъ витыя изъ проволоки петелки, для удобнѣйшаго ихъ выниманія посредствомъ крючковъ. Послѣ сего куски означаютъ нумерами по порядку, какая часть за какою слѣдуетъ, и обложа такимъ образомъ всю модель малыми и большими алебастровыми кусками, отнимаютъ ихъ отъ оной и искусно обрѣзавъ слои, даютъ имъ порядочно засохнуть; потомъ опять накладываютъ на глиняную модель, стараясь чтобы швы плотно одинъ къ другому прилегали и, наконецъ, обмазавъ всѣ сіи куски деревяннымъ масломъ, смѣшаннымъ съ мыломъ, обкладываютъ поверхность ихъ алебастромъ толщиною въ 3 и 4 вершка, для составленія четырехъ *раковинъ*: одной передней, двухъ боковыхъ и одной задней, и тогда уже въ раковины, которыя дѣлаются такой величины, что бы удобно можно было одну на другую наставлять вкладываются внутрь малые и большіе куски опоки, равно какъ и тѣ, которые занимаютъ промежутки у статуи.

За симъ приступаютъ къ образованію *восковой модели*, т. е. сначала всѣ части гипсовой опоки наполняютъ водою, до тѣхъ поръ пока оныя не напитаются достаточно; потомъ вымазы-

ваютъ опоку растопленымъ свинымъ саломъ смѣшаннымъ съ деревяннымъ масломъ, что бы воскъ могъ удобнѣе отъ оной отставать. Послѣ сего, посредствомъ небольшой щетинной кисти прикрываютъ впадины и малѣйшія черты, желтымъ воскомъ толщиною около линіи, и поверхъ сего накладываютъ восковые листы въ ту толщину какой должно быть бронзовое изваяніе, такъ чтобы вся восковая масса составила одно тѣло. Наконецъ, образованныя симъ способомъ восковыя части, изъ опоки вынимаютъ и составляютъ изъ оныхъ около желѣзнаго вооруженія, или каркасовъ, цѣлую восковую фигуру съ пустотою внутри, которую наполняютъ *калиберомъ*, т. е. составомъ изъ толченаго просѣяннаго гипса и кирпича. — Когда восковая модель приведена въ надлежащее совершенство, то къ оной придѣлываютъ разной величины трубы или *путцы*, служащія для истока воска, для влитія металла въ разныя части формы и для освобожденія воздуха. Какъ модель, такъ и трубы покрываютъ мастикою, состоящею изъ толченаго просѣяннаго сырца, обожженнаго мѣлкаго кирпича, песку и мѣлко разщипанной шерсти, растворенныхъ на суслѣ. Составомъ симъ намазываютъ всю фигуру по нѣскольку разъ слоями до тѣхъ поръ, пока вокругъ оной не образуется весьма твердая оболочка, толщиною около дюйма. Все сіе обмазываютъ еще масти-

кою сдѣланною изъ глины, песку и толченаго кирпича и наконецъ обкладываютъ кирпичами, связываютъ и укрѣпляютъ желѣзными обручами и проволокою.

Воскъ прежде приступленія къ отливкѣ выпапливаютъ для того чтобы между калиберомъ и наружною оболочкою, изображающею всѣ формы фигуры осталось пустое пространство. Для достиженія сего, въ горнилахъ поддерживаютъ огонь въ продолженіе нѣсколькихъ дней до тѣхъ поръ, пока вооруженіе и форма совершенно не накалятся. Послѣ сего, всю яму наполняютъ землею, такимъ образомъ, чтобы горнило было выше верхушки формы около трехъ футовъ. Въ горнахъ должно находиться нѣсколько отверстій, изъ которыхъ нѣкоторыя служатъ для мѣшанія плавящагося метала, а одно проходитъ къ жолобу, по коему спускается металлъ въ трубы; сіе послѣднее отверстіе запирается желѣзнымъ краномъ, и открывается не прежде какъ въ самую минуту отливки. — Жолобъ идетъ наклонно до самаго *бассейна*; въ сей послѣдній собирается сначала вся масса текущаго метала, и уже изъ него вливается потомъ въ трубы, служащія для наполненія внутренности формы.

По вынутіи статуи изъ земли, само собою разумѣется, что на тѣхъ мѣстахъ, къ которымъ прикасались трубы, остаются куски метала; куски сіи тщательно отпиливаютъ,

статую разчищают и по сдѣланіи нужныхъ поправокъ, посредствомъ чеканки, бронзу покрываютъ нѣкотораго рода лакомъ, который сообщаетъ произведенію одинакій видъ и ровный цвѣтъ.

Желающіе имѣть яснѣйшее понятіе о ваяніи изъ бронзы и о металлическихъ статуяхъ вообще, могутъ почерпнуть весьма полезныя свѣдѣнія въ сочиненіяхъ: *Бенвенуто-Челлини*, *Бофрана* (Boffrand), *Винькельмана*, *Фальконета* и во мн. др. соч. —

ГЛАВА XII.

О группахъ.

Группою называется въ Скульптурѣ, также какъ и въ Живописи, соединеніе нѣсколькихъ фигуръ представляющихъ полное сочиненіе. — Группы можно составлять изъ двухъ, трехъ и болѣе фигуръ. Такъ напр. великое число древнихъ статуй, изображающихъ Музъ и дошедшихъ до насъ еще въ большемъ количествѣ различныхъ отломковъ отъ оныхъ, заставляетъ думать, что Греческіе Ваятели весьма часто изображали группу Аполона съ Музами. Группы можно составлять не только изъ фигуръ изображающихъ человѣка, но также и изъ звѣрей, изъ деревьевъ, изъ цвѣтовъ, изъ плодовъ и проч. Однакоже не всякое соединеніе частей, можно назвать группою такъ напр.

тѣло человѣческое, необразуетъ группы и название сіе приличествуетъ только соединенію такихъ частей изъ которыхъ каждая часть, сама по себѣ отдѣльно взятая, составляетъ цѣлое.

Знаніе составлять группы есть самое трудное нетолько въ Ваяніи но и во всѣхъ искуствахъ основанныхъ на рисункѣ. Посредствомъ группъ художникъ облегчаетъ вниманіе зрителя и даетъ способъ уму его удобно обнимать общую связь сочиненія; по сей причинѣ Ваятель долженъ стараться привлечь вниманіе зрителя, преимущественно на главный предметъ; въ противномъ случаѣ онъ не произведетъ того впечатлѣнія, которое желаетъ возбудить. Онъ долженъ опредѣлить каждой части, каждой фигурѣ, ея мѣсто и степень отношенія къ прочимъ, ибо не всѣ фигуры входящія въ составъ сочиненія одинаково важны и если каждая часть ненаходится въ своемъ мѣстѣ, то группа не можетъ произвести ни дѣйствія надлежащаго, ни быть вѣрнымъ и точнымъ изображеніемъ природы. Части главныя должны всегда быть виднѣе прочихъ; постороннія же, тамъ, гдѣ лучше могутъ способствовать къ произведенію общаго желаемаго дѣйствія. —

Вообще искуство групированія заключается въ соблюденіи законовъ природы, тьмосвѣта и единства занимательности, необходимаго для каждаго сочиненія. Законы тьмосвѣта требу-

ютъ, чтобы массы тѣней и свѣта были широки; а для единства занимательности требуется, что бы всѣ фигуры относились къ общему дѣйствію.

Менгсъ говоритъ, что группы должно составлять всегда изъ нечетнаго числа фигуръ, но по мнѣнію нашему, правило сіе удобнѣе можетъ быть примѣнено къ Живописи, нежели къ Скульптурѣ. Онъ требуетъ, также, чтобы каждая группа имѣла видъ пирамиды и чтобы контуръ, или, какъ говорятъ другіе — общая масса оной образовала, по возможности, кругловидную линію; чтобы главныя массы находились въ срединѣ, а меньшія по краямъ, почитая все сіе необходимымъ для граціозности и легкости группы. Кромѣ сего, по мнѣнію Менгса надобно, чтобы масса группы занимала соразмѣрную ей глубину т. е. чтобы фигуры не были расположены въ линію одна подлѣ другой, но чтобы въ соединеніи своемъ представляли пріятное разнообразіе величины, формъ и расположенія свѣта и чтобы очертанія фигуръ и группъ не образовали прямой линіи.» Ни одна голова «говоритъ онъ» не должна находиться на той же линіи, на которой другая; разстояніе между двумя членами никогда не должно быть равное; руки, или ноги фигуры не должны быть въ одинаковомъ сокращеніи и, наконецъ, въ расположеніи членовъ никогда не должно быть повтореній;

вообще въ группѣ, Художникъ долженъ показывашь шолько красивѣйшія часши шѣла, каковы: оконечносши, или привязки, шея, плечи, локши, кисши, бока, колѣни, грудь и спина. Въ дополненіе сего должно замѣшишь, чшо группа не можешъ бышь красива безъ пропшивоположносшей.» —

Греки означали группы словомъ *symplegmata*. Изъ древнихъ группъ, дошедшихъ до насъ, почипаюшся превосходнѣйшими: *Лаокоонъ*, *Ніобея*, *быкъ Фарнезскій*, *борцы* находящіеся во Флоренціи, шакъ называемый *Папирій* въ Римѣ и *Діоскуры* сохраняющіеся въ Санъ-Идельфонсо въ Испаніи. Излишне кажешся напоминашь, чшо группы, предсшавляя болѣе средсшва къ содѣланію изображенія понятнымъ, удобнѣе могушъ служишь къ поученію, нежели сшашуи. Нѣкошорыя группы находяшся шакже на медаляхъ, на рѣзныхъ камняхъ и проч.

ГЛАВА XIII.

О бюстахъ и гермесахъ.

Древнѣйшій способъ изображашь боговъ и героевъ сосшоялъ въ очершаніи или изваяніи одной шолько ихъ головы, и уже гораздо позднѣе изобрѣшены *бюсты*, кошорые иногда сосшояли въ изображеніи головы съ плечами и верхнею часшію груди, а иногда даже въ половинныхъ или поясныхъ изображеніяхъ; впрочемъ, бюсшы сего послѣдняго рода весьма рѣдки и грубой рабошы.

Утверждають, что древнѣйшіе Греки, настоящихъ бюстовъ не дѣлали, ибо не имѣли на своемъ языкѣ слова означающаго оные; слово же *protomai*, по объясненію лексикографовъ *Эзихія* и *Свиды*, есть новѣйшее и означаетъ не что иное какъ фигуру, или образъ изображенный до половины живота. Лексикографы сіи упоминають объ однихъ только бюстахъ Императоровъ, что самое служитъ доказательствомъ не весьма большой древности подобныхъ изваяній. Переводчики *Павзанія* замѣнили словомъ *бюстъ* названіе, которое также означаетъ не что иное какъ только *изображеніе*, и по сему мнѣніе будто бы въ древности существовали бюсты: *Цереры* въ Өивахъ, *Геркулеса* въ Элидѣ, *Гомера* въ Дельфахъ, не имѣетъ никакого основанія.

Плиній говоритъ, что грудныя изображенія, которыя мы называемъ *медальонами*, были извѣстны еще въ первыя времена республики и можетъ статься даже Карөагенянамъ и древнѣйшимъ Грекамъ; но во всеобщее употребленіе вошли грудныя изображенія у Грековъ не прежде Александра Великаго, а у Римлянъ не прежде времени Императоровъ. Онѣ распространились весьма скоро по причинѣ свободы, съ каковою получалось право дѣлать и выставлять въ публику изображенія знаменитыхъ своихъ предковъ и отъ обыкновенія посвящать храмамъ щиты, на которыхъ представлялись груд-

ные портреты великихъ людей, въ видѣ барельефовъ называвшіеся иногда *Клипейскими* изображеніями *immagines Clypeatae.* Изображенія сего рода дѣлались часто изъ обожженной глины (terra cotta), изъ мрамора, изъ золота и изъ серебра. *Гватани* издалъ описаніе одного барельефа изъ обожженой глины съ груднымъ изображеніемъ, находившагося во дворцѣ *Киджи*; произведеніе сіе относятъ ко временамъ предшествовавшимъ Александру Великому и почитаютъ древнѣйшимъ изо всѣхъ до нынѣ извѣстныхъ. Собственно же такъ называемые, бюсты вошли въ употребленіе не прежде какъ около начала Римской Имперіи.— При *Титѣ* и *Маркѣ-Авреліѣ* бюсты размножились необыкновенно въ Римѣ и въ послѣдствіе времени служили къ украшенію не только Саркофаговъ и другихъ монументовъ, но и публичныхъ мѣстъ и библіотекъ. Римляне называли таковыя изображенія *Vultus* и также *thoraces.*

Иные производятъ Италіянское слово *busto* (бюстъ) отъ Нѣмецкаго слова Brust и Англійскаго *breast*, означающихъ грудь, но кажется, однако-же, гораздо естественнѣе произвести оное отъ слова *busti* или *ambusti*, ибо Римляне весьма часто выставляли подобныя изображенія на погребеніяхъ.

Вразсужденіи механической работы бюстовъ, слѣдуетъ замѣтить, что древніе дѣлали нерѣдко грудь особо и послѣ уже присоединяли къ

оной голову требуемаго лица и иногда вставляли, также как и в статуи глаза, из серебра; бюстов сего последняго рода найдено весьма много в Геркулануме.

Бюсты бывали из мрамора, из бронзы, иногда из дерева и также составлялись из разных веществ, наприм. из мраморной груди и бронзовой головы и т. п. — Портретам своим древние всегда старались придать некоторую степень идеальной красоты, и вот может быть причина, почему до нас дошло столько прелестнейших изваяний с таких людей, которые, по свидетельству Истории, нимало не были красивы.

Изящество профиля древние полагали в том чтобы лоб и нос составляли сколько возможно одну прямую линию, но они не придерживались однакоже сего правила, коль скоро формы оригинала не позволяли сего сделать. Доказательством могут служить головы *Юлия* и *Тита* и находящиеся в собрании Барона *Стоша* Камеи, вырезанные *Эводом.* В сем случае древние старались в своих портретах скрадывать недостатки, обезображивающие лице.

Есть древние бюсты, состоящие из соединения двух голов, смотрящих в противоположныя стороны; некоторые изображают лица одного и того же божества, но только в раз-

личныхъ лѣтахъ; другіе, два разныя божества, двухъ знаменитыхъ особъ, двухъ супруговъ и т. п. Имя изображеннаго лица древніе писали обыкновенно на шеѣ, на груди, на туловищѣ; или на базѣ бюста; впрочемъ, многіе изъ дошедшихъ до насъ надписей подложны (апокриѳныя), частію отъ того, что во времена невѣжества нѣкоторые изъ таковыхъ бюстовъ были разбиты и потомъ головы однихъ приставлены къ туловищу другихъ. Бюсты съ руками весьма рѣдки; извѣстнѣйшіе суть: бюстъ *Алкивіада*, который описалъ *Висконти* въ VI томѣ сочиненія своего о *Музеумѣ Клементинскомъ* и бюстъ *Фаустины* матери съ драпированною рукою. Древніе бюсты оканчиваются обыкновенно внизу круглою линіею, которая придаетъ имъ гораздо болѣе красоты, нежели прямая. Что касается до бюстовъ съ апокриѳными надписями, то опредѣлить изображаемое ими лице нерѣдко можно по сравненію ихъ съ медалями, съ описаніями древнихъ писателей и проч. Вообще познаніе древнихъ произведеній сего рода весьма полезно какъ для Историковъ и Антикваріевъ, такъ и для Художниковъ. Достойно удивленія съ какимъ искуствомъ умѣли древніе соединять изящнѣйшую красоту со сходствомъ. Многія древнія головы описали: *Фульвій-Урсинъ*, *Августинъ* и *Беллори*; другіе находятся въ коллекціяхъ, подъ названіемъ: *Капитолійскій Музеумъ*, *Оксфордскіе анти-*

ки, въ изданіи *Матеи* галлереи *Джустиніани*, въ описаніи *музеума Піо-Клементинскаго*, въ описаніи *Музеума Флорентинскаго*, въ описаніи коллекціи *Графа Пемброка* и проч.

Гермесами назывались у Грековъ камни, обтесанные въ видѣ опрокинутаго конуса, т. е. шире вверху, нежели внизу и верхняя часть коихъ поддерживала голову *Гермеса*, или *Меркурія*. По свидѣтельству *Сервіуса* Гермесы дѣлались первоначально въ память Меркурія, лишеннаго рукъ, сыномъ Корикуса на горѣ Киленійской. Кажется что первыми изобрѣтателями Гермесовъ были Аѳиняне и что послѣ ихъ начали украшать подобными изображеніями по всей Греціи Гимназіи и Палестры. Названіе сіе во время *Свиды* давалось всякому четвероугольному камню съ головою Меркурія, или Геркулеса; въ послѣдствіе, вмѣсто сихъ головъ придѣлывали иногда голову Ѳезея и другихъ героевъ. — *Гермесы* изображались также на Римскихъ медаляхъ и употреблялись иногда для Архитектурныхъ украшеній. *Луціанъ* упоминаетъ о Гермесахъ съ двумя соединенными головами. Въ видѣ Гермесовъ дѣлали нерѣдко также портреты философовъ и украшали оными библіотеки.

У Римлянъ подобныя изображенія назывались *терминами* (Terminus). Они ставили ихъ на рубежахъ, на большихъ дорогахъ, въ садахъ и проч.

Голова представляла обыкновенно бога покровителя сихъ мѣстъ, а на четвероугольномъ столбѣ, или основаніи начертывалась приличная надпись.

ГЛАВА XIV.

Объ изваяніяхъ изъ дерева и изъ слоновой кости.

Хотя Искусство дѣлать статуи изъ дерева не можетъ почесться столь древнимъ, какъ лѣпленіе изъ глины; но по всему вѣроятію было извѣстно гораздо прежде, нежели найденъ способъ производить изваянія изъ камня. Вѣроятно также что въ началѣ употреблялось дерево болѣе мягкое и удобное къ обдѣлкѣ, и замѣнено твердѣйшимъ и прочнѣйшимъ гораздо позже. Существованіе таковыхъ статуй можно подтвердить многими примѣрами изъ Исторіи: Знаменитая статуя *Палладіумъ* была сдѣлана изъ дерева; изъ дерева же были статуи *Дедала*, статуя *Юпитера* въ Аргосѣ и статуи воздвигавшіяся въ честь побѣдителей на Олимпійскихъ играхъ, во время *Пизистрата*. Въ доказательство безбожія *Діагора*, Историки пишутъ, что онъ готовя для себя въ одинъ день пищу, хотѣлъ сжечь статую *Геркулеса*; *Квинтъ*, братъ Цицерона имѣлъ свѣтильникъ вырѣзанный изъ

дерева и проч. Египтяне, какъ уже было выше-упомянуто, выдѣлывали также въ видѣ человѣческаго образа ящики для мумій и многія не большія статуи, которыя послѣ того раскрашивали, или покрывали позолотою. — Статуи *Вертумна* и *Пріапа* дѣлались и у Римлянъ весьма часто изъ дерева; *Проперцій* описываетъ статую *Вертумна*, сдѣланную изъ дерева во время Нумы; Горацій говоритъ о Пріапѣ изъ фиговаго дерева; Марціалъ осмѣиваетъ статуи, которыя всякій недальновидный крестьянинъ легко можетъ сдѣлать добычею огня; высокомѣрный Цезарь даетъ повелѣніе сжечь всѣ деревянныя статуи и проч.

Дерево вѣроятно перестали употреблять для статуй потому, что оное трескается и подвержено точенію червей; хотя впрочемъ ящики мумій, сдѣланныя изъ сикомора, не смотря на чрезвычайную древность свою, сохранились даже и по нынѣ весьма хорошо. Въ новѣйшее время дерево стали употреблять преимущественно для орнаментовъ и внутреннихъ украшеній въ зданіяхъ.

Употребленіе *слоновой кости* для предметовъ ваянія относится также къ глубокой древности и многія преданія доказываютъ, что вещество сіе по причинѣ пріятнаго своего цвѣта, мягкости и способности принимать превосходную

полировку, не менѣе уважалось древними Художниками, какъ янтарь, металлы и т. п.

Греки, Этруски, Римляне и можетъ быть многіе другіе древніе народы занимались ваяніемъ изъ слоновой кости, употребляли оную для орнаментовъ и нерѣдко для украшенія статуй. На островѣ Кипрѣ находилась нѣкогда статуя изъ слоновой кости *Пигмаліона*; щитъ *Геркулеса* былъ, по увѣренію *Гезіода*, также украшенъ слоновою костію и изъ сего же вещества была сдѣлана рукоять *Ипполитова* меча. Древніе Историки весьма часто упоминаютъ о лирахъ, плектрахъ, оружіяхъ, скиптрахъ, поясахъ и даже объ уздахъ, сдѣланныхъ изъ слоновой кости; слоновая кость, соединенная съ золотомъ и янтаремъ, украшала тронъ *Соломона*, дворецъ *Менелая*, тронъ *Пенелопы*, ложе *Улисса* и нерѣдко служила для большихъ изваяній, въ числѣ коихъ достаточно упомянуть *статую Юпитера Олимпійскаго*. *Сенека* имѣлъ пять сотъ сдѣланныхъ изъ слоновой кости треножниковъ; ножки у столовъ, Курульскія кресла, кровати и многія другія мебели весьма часто работались у Римлянъ съ большимъ искусствомъ изъ слоновой кости.— Кромѣ сего у нихъ дѣлались изъ сего же вещества розеты въ храмахъ, дѣтскія игрушки, флейты, амулеты, пряжки, иглы и разнаго рода сосуды для питья.

Древнимъ извѣстно было также искуство сообщать кости разныя цвѣта и полировать оную посредствомъ кожи нѣкоторой рыбы, которую Плиній называетъ *squatina*. — *Плутархъ*, *Діоскоридъ* и *Сенека* увѣряютъ даже, что древніе знали тайну дѣлать слоновую кость мягкою посредствомъ отвара изъ мандрагоры.

Со времени *Фидіаса* изваянія изъ слоновой кости сдѣлались весьма многочисленны и изъ числа небольшихъ костяныхъ произведеній древнихъ, дошло довольно даже до нашего времени; но къ сожалѣнію всѣ большія статуи, составлявшіяся изъ многихъ кусковъ кости, совершенно утратились. — Нѣкоторые думаютъ, что древніе дѣлали для подобныхъ статуй, сначала, модели изъ дерева, или изъ глины и потомъ только покрывали ихъ пластинками изъ слоновой кости; а *Гейне* основываясь на свидѣтельствѣ *Спенглера* думаетъ, что куски кости, которою облагали такимъ образомъ модель, имѣли видъ кубовъ и приклеивались къ модели посредствомъ рыбьяго клея. — Быть можетъ, что писатель сей въ семъ предположеніи своемъ ошибался, ибо *Уффембахъ* считаетъ сіе невозможнымъ, но тѣмъ не менѣе справедливо предположеніе его, что Римляне научились ваянію изъ слоновой кости отъ Этрусковъ, не смотря на то, что *Бохартъ* полагая корнемъ Латинскаго названія сего вещества: *Ebur* — Пуническое слово

Hivar, производитъ оное отъ Кароагенянъ, которые будто бы сообщили оное Этрускамъ и Римлянамъ. Въ Музеумѣ Римскаго Коллегіума хранилась нѣкогда древняя небольшая костяная статуя, представляющая *Юпитера*; намъ извѣстна также голова съ бородою, которую почитаютъ изображеніемъ рѣки Рейна и которая найдена близь *Катвиха* (Catwich); кромѣ сего прекраснѣйшая голова женщины, находящаяся въ Музеумѣ Датскаго Короля, сдѣланная изъ одного куска и которая, судя по оставшимся въ шеѣ оной знакамъ, была вѣроятно въ древнее время придѣлана къ какой-либо статуѣ; маленькій мальчикъ въ коллекціи Гамильтона и нѣсколько прекраснѣйшихъ такихъ же отломковъ въ Музеумѣ Карпеньи, которые награвированы въ medaglioni antichi (древніе медальоны) Буонаротти.

Изъ кости дѣлали особенно превосходныя вещи въ эпоху возрожденія Искуствъ и нѣкоторыя изъ хранящихся по нынѣ въ разныхъ Музеумахъ были работы весьма знаменитыхъ Художниковъ: *Алберта-Дюрера*, *Юлія-Романа* и проч.

Въ теченіе XVI и XVII столѣтій изъ кости дѣлали почти исключительно однѣ только распятія, и ученики, или послѣдователи *Микель-Анджела* произвели въ семъ родѣ вещи необыкновенной красоты, которыя въ послѣдствіе времени весьма дорого цѣнились. — Въ Музеумѣ

Туринскаго Университета сохраняется нѣсколько фигуръ изъ слоновой кости, достойныхъ удивленія по своей величинѣ и сдѣланныхъ вѣроятно около XVII столѣтія для украшенія какого либо надгробнаго памятника. Въ Парижскомъ Музеумѣ сохраняется большая ваза изъ цѣльнаго куска кости съ оброннымъ изображеніемъ сраженія Турокъ съ Поляками.

Нынѣ искуство сіе сдѣлалось предметомъ занятія обыкновенныхъ орнаментистовъ и мебельныхъ мастеровъ. Города: Руанъ и Діепъ производятъ таковыми мелочными издѣліями значительный торгъ.

О ваяніи изъ слоновой кости и изъ дерева писали: *Спенглеръ*, *Гейне*, *Галландатъ*, *Добантонъ* (Daubenton), *Донати*, *Катръ-Меръ-де-Кенси* и мн. др.

ГЛАВА XV.

О церопластикѣ или лѣпленіи изъ воску.

Необходимо сказать также нѣсколько словъ и о лѣпленіи изъ воску — искуствѣ весьма древнемъ, изъ котораго въ новѣйшее время сдѣлано много полезныхъ примѣненій. Полагаютъ, что первыя восковыя модели начали дѣлать Египтяне, или Персіяне, на томъ основаніи, что народы сіи употребляли воскъ для бальзамированія мертвыхъ тѣлъ.

Судя по заглавію X Оды *Анакреона* къ восковому Амуру, должно полагать, что искуство сіе было извѣстно и Грекамъ за долго до времени сего писателя. По мнѣнію *Плинія*, *Лизистратъ-Сікіонскій*, жившій около 114-й олимпіады первый сталъ снимать съ натуры формы человѣческаго образа и выливать въ оныя восковыя изображенія. —

Римляне, старавшіеся во всемъ подражать Грекамъ, занимались, какъ извѣстно, также Церопластикою и Плиній разсказываетъ, что знаменитые Римскіе граждане восковыми изображеніями своихъ предковъ, украшали Дворцы и носили оныя предъ усопшими на похоронахъ; что Кліенты имѣли обыкновеніе ставить въ покояхъ у себя изображенія своихъ покровителей и, ежели справедливо говоритъ Г. *Винкельгаузенъ*, то Лары и Пенаты недостаточныхъ Римлянъ дѣлались равнымъ образомъ изъ воску.

Въ средніе вѣка прибѣгали къ искуству сему для нѣкоторыхъ магическихъ заклинаній, т. е. дѣлали восковыя фигуры, растапливали оныя на огнѣ и прокалывали иглами, съ намѣреніемъ причинить мученія тѣмъ лицамъ, которыхъ фигуры сіи изображали. —

Полагаютъ, что *Андрей - Вероккіо*, учитель *Леонардо-да-Винчи*, началъ первый по возрожденіи Искуствъ, дѣлать изъ воску портреты съ живыхъ и бездушныхъ лицъ.

Около 1656 года Церопластика сдѣлалась особенно полезною для Анатоміи. Въ сіе время нѣкто *Гаэтано-Джуліо-Цзумбо*, по мнѣнію нѣкоторыхъ Сицилійскій дворянинъ, а по мнѣнію другихъ, духовнаго званія, первый вздумалъ дѣлать изъ воску Анатомическіе препараты. Онъ составилъ прекраснѣйшія въ семъ родѣ произведенія въ Болоніи, Флоренціи, Генуѣ и Марсели; всего же болѣе достойны вниманія его изображенія заразительныхъ болѣзней и моровой язвы. Нѣкоторыя изъ оныхъ находятся нынѣ во Флоренціи.

ГЛАВА XVI.

О глиптикѣ, или объ искуствѣ вырѣзывать на твердыхъ камняхъ.

Первые опыты вырѣзыванія на камняхъ мягкаго свойства и, можетъ быть, надписи на оныхъ подали мысль къ дѣланію изображеній прочнѣйшихъ на камняхъ болѣе крѣпкихъ, и статься можетъ, что примѣненіе искуства сего къ вырѣзыванію на мѣди и желѣзѣ, для произведенія оттечатковъ, родило въ послѣдствіи мысль чеканить монету. И дѣйствительно основанія обоихъ сихъ искуствъ одинаковы, съ тою только разницею, что для гравированія на металлахъ употребляется рѣзецъ, а для вырѣзыванія на твердыхъ камняхъ — алмазъ, или порошекъ онаго.

Драгоцѣнные и твердые камни могутъ представлять изображенія или въ глубь вырѣзанными, или выпукло; произведенія перваго рода именуются просто *рѣзными камнями*, а послѣдняго *камеями*. Наука занимающаяся познаніемъ такихъ камней называется *Глиптографіею*; а собранія или коллекціи оныхъ *Дактиліотеками*.

Къ Искуству Глиптики, относится, однако же не одно только вырѣзываніе на драгоцѣнныхъ камняхъ, но и на многихъ другихъ веществахъ, какъ то: на коралѣ, на слоновой кости, на раковинахъ разнаго рода, преимущественно же на жемчужныхъ, или перломутровыхъ и проч.

Намъ мало извѣстно о механической части сего Искуства у древнихъ, но по всему вѣроятію и они также знали употребленіе алмазнаго порошка, *токарнаго* станка, которымъ нынѣ дѣйствуютъ посредствомъ мѣдныхъ или желѣзныхъ колесъ (ferrum retusum) и *терпугъ*, или *terebra*, какъ называетъ оный Плиній. Кромѣ сего древніе употребляли для работы сей иногда вмѣсто алмазнаго порошка, нѣкотораго рода особый твердый песокъ, извѣстный у нихъ подъ именемъ *Naxium*, и *Острацита*, или какъ оный нынѣ называютъ *кость-сепіи*, который служилъ древнимъ для полированія подобнаго рода произведеній.

Способъ, или механизмъ вырѣзыванія на *твер-*

дыхъ камняхъ заключается въ слѣдующемъ: Художникъ прежде всего даетъ камню общую форму, или видъ. Круглый или овальный, есть самый обыкновенный и древніе не дѣлали рѣзныхъ камней ни четвероугольныхъ, ни ромбоидальныхъ; послѣ сего накидывается на камнѣ рисунокъ и очерчивается алмазнымъ рѣзцомъ; потомъ Художникъ приклеивъ камень смолою къ палочкѣ, вдѣлываетъ оный въ станокъ и поворачивая по мѣрѣ надобности, подставляетъ оный къ вертящемуся сверлу, утвержденному въ колесѣ и обсыпанному алмазнымъ пескомъ. Такимъ образомъ онъ оканчиваетъ мало по малу свое произведеніе и наконецъ сообщаетъ оному, для большаго совершенства, полировку, посредствомъ Остpацита.

Предметы изображенные на древнихъ рѣзныхъ камняхъ и камеяхъ, до насъ дошедшихъ, весьма разнообразны: Иные представляютъ боговъ, героевъ, полководцевъ, знаменитыхъ мужей; другіе звѣрей, растенія, гіероглифы, созвѣздія и сему подобныя символы, которые употреблялись можетъ быть у древнихъ какъ гербы, или фамильныя печати. Не рѣдко на рѣзныхъ камняхъ представлены копіи съ знаменитѣйшихъ памятниковъ современнаго искусства, съ медалей и со статуй, неизвѣстныхъ намъ. По сей причинѣ познаніе древнихъ рѣзныхъ камней весьма важно не только для художниковъ, но и для уче-

ныхъ Антикваріевъ и особенно для занимающихся Нумизматикою.

Многіе писатели полагаютъ что Египтяне первые стали заниматься рѣзьбою на твердыхъ камняхъ и дѣйствительно у нихъ найдено весьма много камеевъ съ изображеніемъ жуковъ или скарабеевъ, которые доказываютъ глубокую древность. — Утверждаютъ также, что и въ Индіи отыскано большое число подобныхъ камней, съ надписями на Санскритскомъ языкѣ но весьма трудно однако же опредѣлить эпоху древности сихъ камней, ибо оные изображаютъ однѣ только буквы, что же касается до Индейскихъ камней съ фигурами, то легко можетъ быть, что оные завезены были къ нимъ изъ Персіи, или изъ Египта. Персамъ искуство Глиптики было безъ сомнѣнія извѣстно въ весьма отдаленное время и рѣзные *цилиндры* ихъ суть, можетъ быть, древнѣйшіе изо всѣхъ до нынѣ извѣстныхъ рѣзныхъ камней. По словамъ *Геродота* Глиптикою занимались также Еѳіопяне; статься можетъ даже, что Искуство сіе не безизвѣстно было и Евреямъ.

Не льзя опредѣлить эпохи, въ которую Глиптика вошла въ употребленіе у Грековъ; но слѣдуя Плутарху, перстни съ печатями употреблялись у нихъ еще до войны Троянской. Этруски же занимались рѣзбою на камнѣ еще прежде сего; это доказываютъ ихъ Скарабеи. На

нѣкоторыхъ изъ Греческихъ рѣзныхъ камней находятся имена вырѣзавшихъ оные и послужили къ составленію хронологіи Художниковъ въ семъ родѣ, но на многихъ камеяхъ однако же имена сіи написаны въ позднѣйшее время, дабы придать болѣе цѣны и достоинства онымъ. На камняхъ Этрусскихъ нерѣдко писались имена тѣхъ лицъ, которыя на оныхъ изображены. —

Древніе камеи дѣлались иногда необыкновенной величины. — Весьма много придаетъ достоинства камею расположеніе слоевъ, особенно ежели Художникъ умѣлъ воспользоваться видомъ и цвѣтомъ оныхъ для отдѣленія различныхъ частей фигуръ отъ грунта, какъ наприм. головы, волосъ, одежды, вооруженія и проч. По сей причинѣ въ древніе времена предпочитался, также какъ и нынѣ, для работъ сего рода, *ониксъ*, и *агатъ*. Иногда для вознагражденія природнаго недостатка въ цвѣтахъ, нынѣ прибѣгаютъ къ средствамъ искуственнымъ, которыя конечно были не безъизвѣстны и древнимъ. Небольшіе ониксы ихъ, состоящіе изъ верхняго голубаго слоя, и изъ нижняго чернаго, по всему вѣроятію произведены были искуственнымъ способомъ, ибо въ природѣ не существуетъ подобныхъ камней. Между новѣйшими Художниками *Наттеръ* нашелъ способъ производить посредствомъ огня даже на сердоликахъ бѣлый поверхностный слой. (На рисункѣ VII изображено одно

изъ знаменитѣйшихъ древнихъ глиптографическихъ произведеній и именно : камей находившійся въ Венеціанской библіотекѣ Св. Марка, прекрасно описанный *Висконтіемъ*, и изображающій *Юпитера Эгіоха*).

По завоеваніи Греціи Римлянами, искуство сіе перешло въ Римъ и подверглось общей участи прочихъ Художествъ. Оно пало съ паденіемъ Имперіи и было возстановлено въ одно время съ возстановленіемъ Живописи и Ваянія. Искуствомъ симъ особенно много занимались Художники XVI столѣтія, и камеи сего вѣка имѣютъ совершенно особенный характеръ; рисунокъ оныхъ вообще правиленъ, но въ нихъ замѣтно однако же болѣе мѣлочной отдѣлки, нежели совершенства главнаго предмета. Въ XVIII столѣтіи многіе Художники довели искуство сіе до отмѣннаго совершенства и въ числѣ оныхъ знаменитый *Пихлеръ* можетъ стоять на ряду съ древними. Въ наше время равнымъ образомъ нѣтъ недостатка въ Художникахъ занимающихся рѣзьбою на твердыхъ камняхъ и также многіе заслуживаютъ большаго уваженія.

Объ Искуствѣ Глиптографіи писали весьма многіе, но хорошихъ Элементарныхъ книгъ по сей части, однако же не много. *Биттори* первый изложилъ теорію сего Искуства; послѣ него *Марріетъ* написалъ подобное же сочиненіе, но слишкомъ пространное и потому молодые Ху-

дожники съ большею пользою могутъ читать сочиненія изложенныя гораздо короче и понятнѣе: *Бюшинга*, *Альдини*, *Гурлита*, и *Миллена*. Кромѣ сего можно найти весьма много хорошаго относительно Глиптографіи въ сочиненіяхъ объ Археологіи: *Эрнести*, *Мартини*, *Зибеннеса*, *Эшенбурга* и нѣкоторыхъ другихъ писателей.

Изъ сочиненій же посвященныхъ исключительно описанію Глиптическихъ произведеній можно упомянуть слѣдующія *Шифле* (Chiflet) *о талисманахъ* (Abraxas), *Гори*, *о камняхъ съ изображеніемъ звѣздъ; Фикорони*, *о камняхъ съ надписями*; *Стоша*, *о камняхъ съ именами Художниковъ;* кромѣ сего есть также прекрасныя собранія гравированныхъ изображеній подобныхъ камней, въ сочиненіяхъ: *Гори*, подъ названіемъ: *Museum Florentinum; Викара*, *Маріетта*, *Ле-Блока* и *Лашо* (Lachaux), *Экгеля* и проч.

ГЛАВА XVII.

О МЕДАЛЯХЪ И МОНЕТАХЪ.

Искуство вырѣзывать на камняхъ и на металлахъ углубленныя изображенія, для печатей, или перстней, подало вѣроятно поводъ къ изобрѣтенію еще другаго особеннаго Искуства дѣлать монеты и медали какъ выше было показано.

Подъ названіемъ *монеты*, разумѣли въ древности металлическіе куски, на которыхъ означе-

ны были цѣна и вѣсъ оныхъ и которые употреблялись для облегченія торговыхъ оборотовъ. Подъ названіемъ же *медалей* разумѣли подобныя же металлическія слитки, но служившія единственно къ сохраненію памяти знаменитѣйшихъ особъ, или важныхъ происшествій. Нынѣ именуютъ *медалями* вообще всѣ древнія металлическія произведенія сего рода, т. е. безъ различія монеты и медали; и отъ слова *numisma*, или *nummus*, дали наукѣ занимающейся изученіемъ сихъ памятниковъ древности, наименованіе *Нумазматики*.

Происхожденіе монетнаго Искусства покрыто глубокимъ мракомъ неизвѣстности; и хотя изобрѣтеніе онаго приписываютъ обыкновенно *Фидону* Аргосскому Царю, но до насъ не дошло ни одной монеты его времени. Видъ и величина монетъ, смотря по времени, у различныхъ народовъ были различны. — Онѣ бывали круглыя, овальныя, четыреугольныя, треугольныя и продолговатыя на подобіе нѣкоторыхъ по нынѣ употребляющихся въ Индіи. Изображенія на нихъ также весьма часто измѣнялись. На медаляхъ нерѣдко изображались имена провинцій, городовъ, предметы истинные и аллегорическіе эпохи, имена и титулы правителей, портреты ихъ, изображенія героевъ, божествъ, добродѣтелей, различные аттрибуты, обряды употреблявшіеся при богослуженіяхъ и вообще все что

имѣло связь съ древними обычаями и постановленіями гражданскими, духовными, военными и пр. По сей причинѣ сіи остатки древности могутъ не только съ пользою служить для Археологіи, но и для Исторіи Художествъ, ибо по монетамъ можно также легко, какъ и по статуямъ, или рѣзнымъ камнямъ, получить понятіе о стилѣ различныхъ народовъ, о состояніи просвѣщенія ихъ въ разныя эпохи, объ успѣхахъ ихъ искуствъ и проч.

Медали и монеты нерѣдко заимствовали названіе свое отъ веществъ изъ которыхъ были сдѣланы, и по сей-то причинѣ находимъ мы у Грековъ слово *серебро* (argyrion) въ значеніи денегъ, подобно какъ нынѣ у Французовъ слово *argent*. Иногда также монеты заимствовали названіе отъ находившихся на оныхъ изображеній отъ мѣстъ гдѣ были выбиты, отъ именъ правителей сихъ мѣстъ, но всего чаще отъ странъ и отъ внутренней цѣнности своей, какъ напр. *Сиклъ*, *драхма*, *оболъ*, *ассъ*, *секстантъ*, *квинарій*, *денарій* и проч.

Древніе имѣли два способа дѣлать медали и монеты: однѣ у нихъ выливались; другіе выбивались. Можетъ быть также, что иногда они производили оныя и тѣмъ и другимъ способомъ вдругъ, т. е. сначала выливали, а потомъ, пока металлъ не остылъ еще, выбивали ихъ. —

Многія древнія надписи могутъ служить къ подтвержденію сего мнѣнія, ибо въ оныхъ упоминается о двухъ родахъ мастеровыхъ: изъ коихъ одни были не что иное какъ литейщики: Flatuarii, а другіе били монету и назывались Malleatores.

На одной монетѣ фамиліи *Каризія* изображены всѣ орудія Римскаго монетнаго мастера, какъ то: плавильный горшокъ, наковальня, молотъ и щипцы, или клещи. — Такимъ же способомъ вѣроятно дѣлали свои монеты и Египтяне.

Штемпели, употребляющіеся для выбиванія медалей, состоятъ изъ двухъ кусковъ стали, на коихъ вырѣзаны въ глубь предметы, которые требуется изобразить на двухъ сторонахъ медали. Древніе дѣлали свои штемпели въ видѣ молота. Въ новѣйшее же время употреблялась для сего, прежде, машина имѣвшая нѣкоторое сходство съ *бабою*, служащею для вбиванія свай а нынѣ вмѣсто сей машины употребляется *прессъ* или *тиски*. Въ нѣкоторыхъ кабинетахъ сохраняются древніе штемпели; есть также и формы изъ обожженной глины съ нѣсколькими раздѣленіями, для отливанія вдругъ многихъ монетъ вмѣстѣ; иные полагаютъ, однако же, что формы сіи употреблялись только дѣлателями фальшивой монеты; а Гр. *Каилусъ* думаетъ что онѣ служили для отливанія однѣхъ

серебряныхъ монетъ, вошедшихъ въ употребленіе при *Септиміѣ-Северѣ*. — На иныхъ древнихъ медаляхъ находится четыреугольное углубленіе, иногда болѣе, иногда менѣе глубокое и широкое; на другихъ же и особенно на бронзовыхъ медаляхъ времени *Птоломеевъ*, замѣчаются круглыя отверстія, иногда съ одной только стороны, а иногда совсѣмъ сквозныя. Многіе думаютъ, что отверстія сіи образовались отъ небольшихъ возвышеній, дѣлавшихся на одной половинѣ штемпеля, для того, что бы во время выбиванія, монета не могла сдвинуться съ мѣста, ибо тогда еще не знали употребленія для сего кольца. Думаютъ многіе, что медаль тѣмъ древнѣе, чѣмъ углубленіе сіе болѣе неправильнаго вида и глубже.

Достойно замѣчанія, что изо всѣхъ древнихъ медалей, до насъ дошла только одна, сдѣланная въ Критѣ, съ означеніемъ имени Художника *Неванта*, между тѣмъ какъ мы имѣемъ множество древнихъ рѣзныхъ камней съ именами. — Сіе можно объяснить только тѣмъ, что монограммы, находящіяся на медаляхъ и по большой части неизъяснимыя, суть заглавныя буквы нѣкоторыхъ рѣзчиковъ. Впрочемъ весьма вѣроятно, что тѣже самые рѣзчики, которые работали на твердыхъ камняхъ, приготовляли и штемпели для медалей.

Нумизматика, относительно Исторіи Художествъ, раздѣляется на пять эпохъ: 1, начинается со времени происхожденія монетнаго искуства и оканчивается *Александромъ*, Македонскимъ. Медали сей эпохи суть круглыя, толстыя, и иногда даже почти шарообразныя; рисунокъ грубый, фигуры безобразны, буквы древнѣйшей палеографіи и надписи идутъ отъ правой руки къ лѣвой. Бронзовыхъ медалей въ сіе время еще не дѣлали. 2-я Эпоха простирается отъ *Александра* до *Филиппа II*. Фигуры сей эпохи красивѣе, рисунокъ точнѣе и видно, что металлъ предварительно выдѣлывали въ пласты. Медали большею частію золотыя и серебряныя. 3-я эпоха начинается отъ *Филиппа II* и продолжается почти до паденія Римской Республики; это златое время монетнаго Искуства. Въ эпоху сію начинаютъ входить въ употребленіе медали бронзовыя; рисунокъ оныхъ правиленъ, надписи длиннѣе, буквы имѣютъ лучшую форму и красивѣйшія пропорціи. 4-я Эпоха заключаетъ въ себѣ періодъ, простирающійся отъ паденія Республики, до временъ *Адріана*; медали уже гораздо тонѣе, но употребленіе серебра становится рѣже и стиль рисунка начинаетъ измѣняться. 5-я Эпоха простирается отъ *Антониновъ* до *Галліена*. Почти всѣ медали сей эпохи изъ бронзы; надписи оныхъ становятся чрезмѣру длинными (многорѣчивы-

ми); форма буквъ искажается; медали малаго вида становятся обыкновеннѣе; но рисунокъ упадаетъ и приближается къ грубости.

До третьяго Христіанскаго Столѣтія никогда не изображали на медаляхъ головъ иначе, какъ въ профиль. Въ позднѣйшія времена, и особенно въ Восточной Имперіи, вошло въ употребленіе представлять головы прямо смотрящими (en face). Новѣйшіе даютъ имъ и то и другое положеніе; но на лучшихъ однако же медаляхъ, особенно на монетахъ, головы обыкновенно сдѣланы въ профиль.

Древніе Испанцы и Галлы имѣли свои собственныя національныя медали, впрочемъ грубой и почти невѣжественной работы. У Германцевъ и Англичанъ ежели и были монеты, то только въ весьма небольшемъ количествѣ, выбитыя при какомъ-либо Императорѣ, или Тиранѣ около времени упадка Римской Имперіи. Нѣкоторые города въ Италіи и всего болѣе въ Великой Греціи имѣли свои собственныя медали, изъ коихъ нѣкоторыя сдѣланы были, по видимому Греками. Въ средніе вѣка монетное Искуство хотя весьма упало, однако же сохранилось и сохраненіемъ своимъ весьма можетъ быть способствовало сохраненію Глиптики. Во время возрожденія наукъ и Художествъ, рѣзчики на твердыхъ камняхъ работали также и штемпели для медалей. Въ XV столѣтіи нѣкоторый Худо-

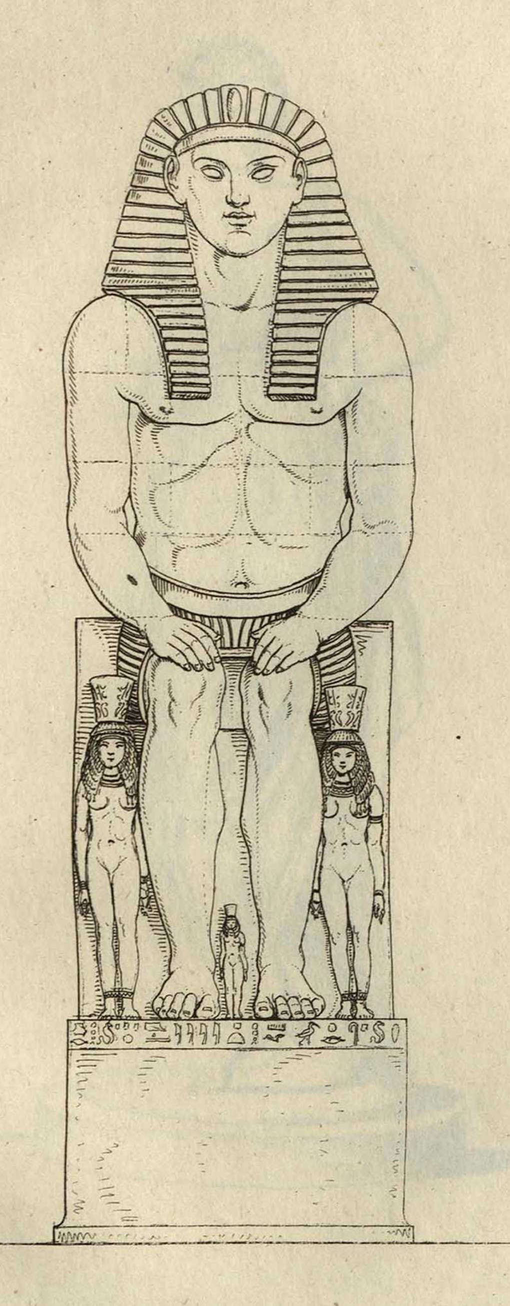
жникъ по имени *Пизано* произвелъ много прекрасныхъ медалей, на которыхъ находится надпись *Opus Pisani pictoris.* Въ послѣдствіе времени въ Италіи процвѣтали многіе знаменитые рѣзчики, особенно въ Римѣ, и во время Папъ Искусство сіе возвысилось снова до величайшаго совершенства. Равнымъ образомъ чеканилъ прекраснѣйшія медали *Бонвенуто-Челлини.*

Незадолго предъ симъ, говоря объ Искуствѣ Глиптики, мы упомянули о способѣ употребительномъ также и при вырѣзываніи штемпелей. Рѣзчикъ лѣпитъ модель свою изъ глины, или лучше изъ воску въ ту самую величину, въ которую должны быть изображенія на медали, и доведя оную до возможнаго совершенства, начинаетъ срисовывать съ оной контуры и означать различныя части оной на штемпелѣ, который обыкновенно дѣлается изъ незакаленой стали. По окончаніи работы, когда слѣпокъ со штемпеля совершенно уже во всемъ подобенъ модели, штемпель закаливается, обтягивается, буде нужно, для большей крѣпости, желѣзнымъ обручемъ и служитъ для чеканенія медалей. Нѣкоторыя части, какъ наприм. буквы и другія придаточные предметы производятся различными способами на стали и служатъ къ перенесенію оттиска оныхъ на самый штемпель, или на матрицу. Сіи особыя орудія называются обыкновенно *Понцонами.*

О медаляхъ, монетахъ и вообще о Нумизматикѣ есть весьма много пространныхъ и ученыхъ сочиненій. Собственно же для Художниковъ могутъ служить достаточнымъ руководствомъ слѣдующія: Искуство отличать фальшивыя древнія монеты отъ настоящихъ, соч. *Бове*; опытъ о медаляхъ, соч. *Пинкертона*; руководство къ познанію медалей (Traité à l'étude des medailles), соч. *Милленя*. Также: Нумизматическіе каталоги: *Бандури*, *Липса*, *Гирша* и проч. и Нумизматическіе словари: *Гюссема* и *Раша*.— Кромѣ сего, можно найти довольно подробныхъ свѣдѣній о медаляхъ, монетахъ и проч. въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ объ Археологіи вообще, каковы на пр. *Эрнести*, *Криста* и другихъ.

О медаляхъ, монетахъ и вообще о Нумизматикѣ есть весьма много превосходныхъ и ученыхъ сочиненій, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] руководствомъ служить: [illegible] описаніе [illegible] древнія монеты [illegible] [illegible]; соч. [illegible] [illegible] [illegible]; соч. [illegible]; [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ([illegible] [illegible]), соч. [illegible]. Также Нумизматическіе [illegible]; [illegible], [illegible] и проч. и Нумизматическіе словари [illegible] и [illegible].—

Кромѣ сего, можно найти довольно подробныхъ статей о медаляхъ, монетахъ и проч. въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ объ Археологіи вообще, каковы на пр. [illegible], [illegible] и другихъ.









ЖИВОПИСЬ.

КНИГА III.

ГЛАВА I.

Опредѣленіе, происхожденіе и раздѣленіе живописи.

Живопись, разсматриваемая въ техническомъ значеніи, есть собственно искусство изображать на плоскости, посредствомъ очертаній и красокъ, подобія предметовъ, существующихъ въ природѣ или въ воображеніи; въ смыслѣ же Художества, слово сіе означаетъ искусство выражать, помощію такихъ подобій, изящное.

Употребленіе *красокъ* сдѣлалось извѣстнымъ, по всему вѣроятію, гораздо прежде, нежели родилось понятіе о *рисункѣ*, ибо краски представляетъ человѣку, въ готовомъ видѣ, сама природа; между тѣмъ какъ рисунокъ, или очертаніе формы предмета на плоскости, необходимо требуетъ еще размышленія и соображенія.

Поводомъ къ соединенію рисунка съ красками, было, естественнымъ образомъ, желаніе ближе и точнѣе подражать природѣ.

Подражанія сіи были вначалѣ весьма несовершенны и состояли, можетъ быть, только въ простомъ разцвѣчиваніи, или накладываніи красокъ цѣльныхъ, безъ всякихъ оттѣнковъ, безъ всякаго соблюденія перспективы и проч.

Въ этомъ видѣ Живопись составляла долгое время не что иное какъ ремесло, требовавшее только механическаго навыка, и существовала еще въ глубокой древности, точно также какъ и нынѣ, у всѣхъ народовъ едва вышедшихъ изъ грубаго состоянія. Прежде нежели замѣчено было, что краски въ соединеніи съ рисункомъ могутъ доставлять наслажденіе высшее — нравственное, протекло конечно весьма много времени, ибо успѣхи въ образованіи вкуса народовъ идутъ обыкновенно медленно, и потому начало Живописи какъ изящнаго искусства, необходимо должно отнести уже къ эпохѣ гораздо позднѣйшей.

Опредѣлить: какіе именно способы употреблялись первоначально въ Живописи? — весьма трудно. О происхожденіи сего искусства также мало достовѣрныхъ свѣдѣній; а потому, не входя въ подробнѣйшее изслѣдованіе сего предмета, мы ограничимся въ слѣдующихъ главахъ обозрѣніемъ Живописи только у такихъ народовъ, которые оставили по себѣ болѣе памятниковъ, замѣчательныхъ въ художественномъ отношеніи.

Раздѣленія и роды сего искусства, смотря по разнымъ отношеніямъ, различны. Такимъ обра-

зомъ, въ отношеніи историческомъ, Живопись раздѣляютъ: на *древнюю* и *новѣйшую* и разсматриваютъ первую по *народамъ*, а послѣднюю по *школамъ*. Въ отношеніи къ предмету ее раздѣляютъ: 1е, На Историческую, въ обширномъ смыслѣ, занимающуюся изображеніемъ предметовъ заимствованныхъ изъ важнѣйшихъ событій Исторіи, Миѳологическихъ, Аллегорическихъ, сраженій, портретовъ и вообще предметовъ и случаевъ, въ которыхъ человѣкъ представляетъ главное дѣйствующее лице; 2, на занимающуюся исключительно изображеніемъ животныхъ, цвѣтовъ, плодовъ и проч. и 3, на Ландшафтную, предметъ которой составляютъ виды сельскіе, перспективные, морскіе и проч. Въ отношеніи къ мѣсту и употребленію, Живопись раздѣляютъ на Декоративную, Сценическую, или Театральную и проч. Наконецъ, въ отношеніи техническомъ ее раздѣляютъ: На Живопись по сырой штукатуркѣ или *Фресковую*; Живопись по сухой штукатуркѣ, или *Клеевую*; Живопись водяными красками или *Акварель*; *Гвашь*, или корпусными красками; *Пастель*, или сухими красками; Масляными красками; Живопись на Эмали; Живопись на стеклѣ; *Энкаустику*, или восковыми красками; *Мозаику* и проч.

ГЛАВА II.

О живописи Египтянъ.

Основываясь на свидѣтельствѣ Плинія (XXXV, 3), надобно полагать, что Живопись вошла въ употребленіе у Египтянъ задолго прежде, нежели получили первое понятіе объ ней Греки; самые Гіероглифы Египтянъ доказываютъ, что рисунокъ былъ имъ отчасти извѣстенъ еще въ глубокой древности; за всѣмъ тѣмъ Живопись сдѣлала у нихъ весьма мало успѣховъ и никогда, даже во время самаго цвѣтущаго ихъ состоянія, не возвышалась до степени изящнаго искуства.

Норденъ, *Пококъ*, *Брюсъ* и другіе путешественники, посѣщавшіе Египетъ, описываютъ многія произведенія Живописи сего народа, понынѣ весьма хорошо сохранившіяся на стѣнахъ древнихъ храмовъ и надгробныхъ памятниковъ въ Ѳивахъ, Дендерагѣ и другихъ развалинахъ верхняго Египта. Нѣкоторыя изъ сихъ произведеній изображаютъ различныя символическія фигуры, людей, баснословныя божества, птицъ, звѣрей и проч.; другія представляютъ различные священные обряды какъ напр: бальзамированіе тѣлъ, жертвоприношенія и т. п. Весьма многія изъ нихъ отличаются необыкновеннымъ блескомъ, свѣжестію и прочностію красокъ, доказывающими долговременную опытность и основательное знаніе

механической части Живописи, но въ отношеніи рисунка, колорита, перспективы, сочиненія и проч. обнаруживаютъ совершенное младенчество искусства. Сухія, длинныя фигуры безъ всякаго соблюденія пропорцій, безъ движенія и выраженія, нарисованныя, большею частію, въ профиль, рѣзко обведенныя красною или черною краскою и размалеванныя разными другими, подобно какъ на нашихъ игорныхъ картахъ, безъ всякихъ оттѣнковъ и круглоты: вотъ отличительный характеръ Живописи, найденной на стѣнахъ древнихъ Египетскихъ зданій. Точно въ такомъ же стилѣ и вкусѣ сдѣланы и всѣ прочіе памятники Египетской Живописи, дошедшіе до насъ какъ напр: Символическія изображенія на пеленахъ и ящикахъ мумій, украшенія на стеклянныхъ и глиняныхъ сосудахъ и т. п.

Вообще кажется, что искусство сіе также как и Ваяніе, было ограничено въ Египтѣ законами, недопускавшими никакихъ измѣненій ни въ формахъ, ни въ выборѣ предметовъ и употреблялось ими единственно какъ ремесло, требовавшее только механическаго навыка.

ГЛАВА III.

О живописи Этрусковъ.

Плиній въ Главѣ 3, XXXV книги своихъ сочиненій, упоминаетъ о многихъ Живописныхъ про-

изведеніяхъ, существовавшихъ въ его время на стѣнахъ одного древняго храма въ Ардеѣ и въ нѣкоторыхъ зданіяхъ другихъ Этрусскихъ городовъ; онъ удивляется блеску и свѣжести красокъ сихъ произведеній, говоритъ съ большою похвалою о сочиненіи ихъ и полагаетъ, что они сдѣланы были гораздо прежде построенія Рима. Но время, къ сожалѣнію не пощадило ни одного изъ сихъ замѣчательныхъ памятниковъ; единственные же остатки Этрусской Живописи, дошедшіе до насъ и сохраняющіеся въ нѣкоторыхъ гробницахъ, или подземельяхъ древняго города Тарквиніи, могутъ дать объ оной только весьма слабое понятіе.

Подземелья сіи, открытыя въ 1760-мъ году Монахомъ *Пачіавди*, представляютъ на внутреннихъ стѣнахъ своихъ, пиластрахъ, потолкахъ, во фризахъ и проч. весьма много украшеній, написанныхъ прямо на камнѣ, изъ котораго вырублены самыя подземелья, и состоящихъ частію изъ орнаментовъ и арабесковъ, частію изъ разныхъ фигуръ отъ 2-хъ до 3-хъ пальмъ вышиною.

«Я насчиталъ во фризѣ одного изъ сихъ подземелій «говоритъ *Пачіавди*» до 200 подобныхъ фигуръ. Нѣкоторыя изъ нихъ представлены съ крыльями и покрыты широкою одеждою; другія съ копьями, въ положеніи сражающихся; многія также на колесницахъ, везомыхъ конями и проч.»

Живопись прочихъ гробницъ представляетъ, большею частію, подобныеже предметы. Къ сожалѣнію всѣ сіи остатки древности весьма много потерпѣли отъ времени; на нѣкоторыхъ изъ нихъ видны еще слѣды голубой, желтой, красной и зеленой красокъ; контуры также мѣстами сохранились, но вообще по онымъ не льзя уже судить ни о колоритѣ ни о стилѣ Этрусковъ.

Нѣкоторые причисляютъ къ памятникамъ Этрусской Живописи также древнія вазы изъ обожженой глины, съ изображеніями сдѣланными черною, бѣлою, красною и желтою красками, извѣстныя подъ именемъ *Этрусскихъ*. Контуры, сочиненіе и вообще стиль этой Живописи обнаруживаютъ значительную степень совершенства; но вазы сіи, какъ справедливо замѣчаютъ: *Гамильтонъ*, *Монфоконъ*, *Демпстеръ*, *Гори*, *Кайлусъ*, *д'Аженкуръ* и мн. др. суть работы Греческой, и потому также не могутъ служить къ поясненію Исторіи Живописи у Этрусковъ.

Другихъ памятниковъ Этрусской Живописи мы никакихъ не имѣемъ. О ней писали: *Винькельманъ*, *Тирабоски*, *Ластри*, *Гейне*, *Беччи*, *Гори*, *Пассери*, *Ф. Буонаротти* и мн. др.

ГЛАВА IV.

О живописи Грековъ.

По свидѣтельству древнихъ писателей, Живопись, во времена младенчества своего въ Греціи,

состояла, также какъ и у всѣхъ прочихъ народовъ, сначала только въ очертаніи облика предметовъ (pictura linearis), потомъ въ покрываніи ихъ одною краскою (monochromaton) подобно изображеніямъ на древнихъ Этрусскихъ вазахъ и, наконецъ, въ разцвѣчиваніи оныхъ различными красками (polychromaton). Первое изъ сихъ изобрѣтеній Греки приписывали Коринѳянину *Клеанѳу*; второе, также Коринѳянину, по имени *Клеофану*, а послѣднее *Булярху*, жившему въ Лидіи около 730 года до Р. Х. Плиній весьма хвалитъ одну картину, сдѣланную будто бы, Булархомъ, за дорогую цѣну, для Лидійскаго Царя Кандавла; но весьма трудно согласиться, чтобы художникъ сей, едва узнавъ употребленіе красокъ, въ состояніи былъ уже писать картины. Кажется не только въ это время, но даже и гораздо послѣ Бyларха Живопись Грековъ не заслуживала еще вниманія въ художественномъ отношеніи; по крайней мѣрѣ, изъ древнихъ писателей не видно чтобы въ Греціи были истинные живописцы до времени *Фидія*, который занимался симъ искуствомъ прежде нежели посвятилъ себя Ваянію, и написалъ въ Аѳинахъ картину, изображавшую, по увѣренію нѣкоторыхъ: Юпитера Олимпійскаго, а по увѣренію другихъ — портретъ Перикла. Въ числѣ художниковъ, частію современныхъ Фидію, частію вскорѣ послѣ него жившихъ, болѣе прочихъ были извѣстны: *Паненусъ*, или *Паннеусъ*

родственникъ и товарищъ его, особенно прославившійся изображеніемъ, въ одномъ портикѣ въ Аѳинахъ, Мараѳонской битвы; *Миконъ*, *Павзонъ* и *Полигнотъ* уроженецъ Ѳазоса (жившій около 420 до Р. Х.). По увѣренію Плинія, *Полигнотъ* первый изъ всѣхъ сихъ художниковъ, отступилъ отъ древняго грубаго стиля и сталъ давать фигурамъ надлежащій характеръ и выраженіе. Слѣдовавшіе за нимъ художники: *Аглаофонъ*, *Сефиссодоръ*, *Фрилъ*, отецъ Парразія *Эвеноръ* и др. также много способствовали постепенному улученію Греческой Живописи; но кажется, что самая цвѣтущая эпоха сего искуства у Грековъ началась не прежде времени Аѳинянина *Аполлодора*, жившаго около 404 года. Онъ первый постигъ, по словамъ Плинія, тайну колорита и освѣщенія, недостававшаго его предшественникамъ, и первый написалъ нѣсколько картинъ имѣвшихъ достоинства Живописи истинно изящной.

Послѣ него славились еще: *Зевксисъ*, соперникъ его по искуству *Парразій*, *Тимантесъ* и, наконецъ, *Протогенъ* и *Апеллесъ* (около 331 года).

Къ сожалѣнію ученики и послѣдователи сихъ знаменитыхъ художниковъ не имѣли уже ихъ достоинствъ; желая проложить себѣ новый путь, они вдались въ излишество отдѣлки, обратили кисть свою на изображеніе предметовъ унижавшихъ достоинство искуства и, та-

кимъ образомъ, склонили оное, мало по малу, къ совершенному упадку. Въ такомъ состояніи застали Живопись у Грековъ, завоеватели свѣта — Римляне и перенесли оную въ свою столицу. Имъ одолжены мы сохраненіемъ многихъ памятниковъ Греческой Живописи разнаго рода, найденныхъ въ развалинахъ Великой Греціи и проч. о коихъ упомянемъ въ слѣдующей Главѣ.

ГЛАВА V.

О живописи Римлянъ.

Римляне мало занимались Живописью; въ древнѣйшее время они пользовались трудами художниковъ Этрусскихъ, а въ послѣдствіе — Греческихъ и до появленія *Фабія*, прозваннаго *живописцемъ* (pictor) и жившаго уже около 450 лѣтъ послѣ построенія Рима, собственныхъ, истинныхъ живописцевъ не имѣли. *Фабій* былъ первый Римскій гражданинъ, который, пренебрегая неуваженіемъ соотечественниковъ своихъ къ сословію Художниковъ, занимался Живописью. Онъ украсилъ произведеніями кисти своей храмъ здравія; но, кажется, что труды его не заслуживали особеннаго вниманія; по крайнѣй мѣрѣ Плиній ничего не говоритъ въ похвалу ихъ. Потомъ, спустя около 150 лѣтъ, занимался также съ успѣхомъ Живописью Римскій поэтъ *Пакувій*, который расписалъ храмъ Геркулеса; но

послѣ его, до времени Августа, Римляне не имѣли ни одного отечественнаго живописца, изъ числа свободныхъ гражданъ, и во все продолженіе сего періода, Живописью занимались у нихъ, по большей части, только рабы и художники Греческіе. Впрочемъ при Августѣ и во время его преемниковъ, число Римскихъ живописцевъ было весьма ограничено. Изъ нихъ, болѣе прочихъ, пользовались извѣстностію, въ царствованіе Августа: *Ареллій*, посвятившій себя исключительно портретной Живописи и *Лудій*, занимавшійся преимущественно изображеніемъ сельскихъ и морскихъ видовъ. Потомъ во время Нерона: *Амулій*, украсившій произведеніями кисти своей такъ называемый золотой домъ сего Государя. Позднѣе, славились еще: *Корнелій-Пинъ* и *Акцій-Прискъ*, расписавшіе во время Веспасіана, храмъ чести и добродѣтели; *Турпилій* — современникъ Плинія и нѣкоторые другіе.

Опредѣлить съ точностію до какой степени совершенства была доведена Живопись Римлянами и Греками? — весьма трудно; ибо на сужденія древнихъ писателей не всегда можно положиться въ семъ отношеніи; дошедшія же до насъ произведенія, относятся къ эпохѣ упадка искуствъ; и притомъ весьма много утратили первобытнаго своего достоинства отъ времени, особенно въ отношеніи колорита.

Во многихъ изъ древнихъ картинъ, замѣтны несовершенства въ перспективѣ и группированіи фигуръ, но судя по рисунку и освѣщенію ихъ, и принимая въ соображеніе превосходство Ваянія древнихъ передъ новѣйшими, нельзя, кажется, сомнѣваться, чтобы Живопись не была доведена у нихъ до такой же степени совершенства.

Всего болѣе найдено остатковъ Греческой и Римской Живописи на стѣнахъ древнихъ зданій въ Геркуланумѣ, въ Помпеи и въ Римѣ. Нѣкоторые изъ нихъ писаны по сырой, другіе по сухой штукатуркѣ и изображаютъ частію арабески, частію цѣлыя историческія картины и проч.

Многія изъ сихъ картинъ находятся доселѣ въ развалинахъ древнихъ зданій какъ напр: въ гробницѣ Каія-Цестія и въ баняхъ Тита, въ Римѣ; въ Виллѣ Адріана, въ Тиволи; въ разныхъ зданіяхъ Геркуланума, Помпеи, Стабіи и проч. Другія, болѣе замѣчательныя, отдѣлены отъ стѣнъ, обдѣланы въ рамы и сохраняются въ разныхъ частныхъ и публичныхъ Музеумахъ; таковы на пр: Картина, извѣстная подъ именемъ *Алдобрандинской сватьбы*, находящаяся нынѣ въ Ватиканѣ и представляющая, по мнѣнію Винкельмана: Пелея и Ѳетиду, или Кадма и Гармонію; картины, найденныя въ гробницахъ Назоновъ, находящіяся въ Виллѣ-Алтьери и проч. Самое же

богатѣйшее собраніе подобныхъ картинъ находилось нѣкогда въ Музеумѣ древностей въ Портичи; въ числѣ ихъ заслуживаютъ особенное вниманіе: *Флора*, *Ѳезей поражающій палицею Минотавра*, *Геркулесъ-младенецъ съ козою*, *Геркулесъ задушающій змѣй*, *Центавръ Хиронъ обучающій Ахиллеса играть на лирѣ*, *женщина продающая крылатыхъ амуровъ*, *Вакханка сидящая на морскомъ чудовищѣ*, и мн. др.

Подробнѣйшія свѣдѣнія о сихъ произведеніяхъ можно почерпнуть въ сочиненіяхъ: *Винкельмана*, *Монфокона*, *Гр. Кайлюса* и проч.; *Бартоли* и *Беллори*: Picturæ antiquæ Cryptarum Romanarum et sepulcri Nasonum. Римъ 1738 г. — Grævii Thesaurus antiq. Italiæ. — Roma antica, *Нардини* 1666, г.; Le Pitture antiche d'Ercolano, con qualche Spiegazioni, *Каркани*, Неаполь 1737 года, и проч.

ГЛАВА VI.

О различныхъ способахъ и родахъ живописи у древнихъ и объ упадкѣ сего искуства.

Вещества, употреблявшіяся древними для Живописи, были почти тѣже самыя, которыя и нынѣ употребляются.

Отдѣльныя малыя картины, древніе писали всего чаще на деревѣ (преимущественно на Лиственницѣ, larix faemina); картины же большаго раз-

мѣра, и вообще стѣнную Живописъ, производили иногда по сырой, но чаще по сухой штукатуркѣ. Кромѣ сего, древніе занимались также Живописью на кости, на стеклѣ, на обожженой глинѣ и, если справедливо обьясняютъ слова Плинія, то и на холстѣ. Наконецъ, еще одна весьма употребительная, у древнихъ, Живопись была *Энкаустическая*, производившаяся съ помощію огня разноцвѣтнымъ воскомъ. Основываясь на словахъ Плинія, надобно полагать, что для этого было три различные способа: Первый употреблялся только для небольшихъ картинъ на деревянныхъ или на костяныхъ досчечкахъ: Въ семъ случаѣ досчечки покрывали тонкимъ слоемъ цвѣтнаго воска и рисовали по оному раскаленными острыми иглами (стилями); вторымъ способомъ, который въ сущности мало отличался отъ перваго, дѣлались большія картины на стѣнахъ; третійже способъ состоялъ въ накладываніи красокъ, смѣшанныхъ съ жидкимъ цвѣтнымъ воскомъ, посредствомъ кисти. Энкаустическая Живописъ сего послѣдняго рода имѣла особенное свойство противиться дѣйствію сырости и морской воды и потому употреблялась преимущественно для украшенія кораблей, судовъ и проч.

Въ IV и V столѣтіяхъ Энкаустическая Живопись была еще извѣстна, но до насъ не дошло никакихъ достовѣрныхъ свѣдѣній объ оной. Многіе новѣйшіе ученые и Художники, какъ напр:

Графъ Кайлюсъ, Аббатъ Рекенъ, Брандъ, Французскіе живописцы Башелье, Кало и мн. др. старались возобновить сіе потерянное искуство, однакоже не успѣли сдѣлать никакого удовлетворительнаго открытія и Живопись Энкаустическая доселѣ остается для насъ тайною.

Орудія, употреблявшіяся древними Живописцами, были: *стиль* и *кисти*; изъ красокъ же извѣстны были имъ вначалѣ только три главныя и именно: *желтая, красная* и *синяя* составлявшіяся изъ разныхъ земель и растительныхъ соковъ; въ послѣдствіе, вмѣстѣ съ усовершенствованіемъ Живописи, число красокъ у нихъ значительно увеличилось и употребительнѣйшія, по свидѣтельству Плинія, были: 1) Особенно нѣжнаго цвѣта *охра* (sinopis pontica); 2) бѣлая краска — родъ земли, которую находили по берегамъ моря въ Египтѣ (parætonium); 3) Темнаго цвѣта красная краска (purpurissum), составлявшаяся изъ мѣлу (creta argentaria) и пурпуровыхъ раковинъ; 4) Весьма пріятнаго цвѣта синяя краска (Indicus color); 5) Голубая краска (armenium), замѣнявшая, можетъ быть, нынѣшній Ультрамаринъ и Кобальтъ; 6) Искуственная Киноварь (cinnabaris); 7) Самородная Киноварь, или minium; 8) Зеленая краска, или auripigmentum и, наконецъ 9) Черная краска— atramentum. Всѣ сіи краски древніе раздѣляли на

мрачныя или темныхъ цвѣтовъ, и *яркія*, или свѣтлыя и блестящія. Изъ послѣднихъ многія были весьма дорогой цѣны.

Картины древнихъ, были, также какъ и нынѣ, различныхъ родовъ; онѣ изображали предметы изъ Исторіи, Миѳологіи, общественной жизни и проч., сраженія, портреты, цвѣты, плоды, сельскіе виды, каррикатуры, аллегоріи, и т. п., и бывали иногда размѣра весьма большаго; а иногда дѣлались такой же величины, какъ наши миніатюры. Впрочемъ, Историческая Живопись была у древныхъ всегда гораздо въ большемъ употребленіи, нежели другихъ родовъ. Декораціонная и Театральная Живопись была также имъ извѣстна; но что касается до Плафонной, то, судя по органиченности свѣдѣній древнихъ въ линейной перспективѣ, нельзя полагать что бы родъ сей былъ когда-либо доведенъ ими до значительной степени совершенства.

Выше было сказано, что въ IV и V столѣтіяхъ употреблялась еще Живопись Энкаустическая; но въ это время всѣ вообще искуства, замѣтно клонились уже къ упадку. Съ перенесеніемъ столицы Имперіи въ Константинополь, Художники Греческіе послѣдовали за колесницею своихъ повелителей и унесли туда съ собою послѣдніе остатки искуства. Произведенія ихъ въ сію эпоху не имѣли уже никакихъ художественныхъ достоинствъ; Контуры сдѣлались



сухи, изящество пропорцій исчезло, мѣсто простоты и величественности заступили: мѣлочная отдѣлка, позолота и необыкновенное излишество въ украшеніяхъ. До насъ дошло нѣсколько подобныхъ картинъ, написанныхъ въ X столѣтіи, на доскахъ по золотому полю, наложенному на особаго рода мѣловый грунтъ (левкасъ). Фигуры, представлены на нихъ, безъ всякаго движенія, драпированы весьма сухо и вообще доказываютъ совершенное отсутствіе необходимыхъ условій искуства. Въ такомъ-то жалкомъ видѣ возвратилась Живопись около VIII и IX столѣтій опять на Западъ и, спустя нѣсколько вѣковъ, возродилась съ новымъ блескомъ сначала въ Италіи и въ Германіи, а потомъ и въ прочихъ странахъ.

ГЛАВА VII.

О живописи новѣйшаго времени и о школахъ оной.

Въ главѣ 1-й этой части, сказано было, что Живопись новѣйшаго времени раздѣляютъ, обыкновенно, на Школы; посему, приступая теперь, къ обозрѣнію состоянія сего искуства, съ эпохи возрожденія онаго, необходимо предварительно объяснить: что̀ собственно означаетъ слово *Школа* и сколько именно такихъ Школъ считается.

Слово *Школа* имѣетъ, въ Изящныхъ Искусствахъ, два значенія; въ одномъ, разумѣютъ подъ онымъ — рядъ Художниковъ извѣстной страны, слѣдовавшихъ въ произведеніяхъ своихъ, одной общей методѣ, однѣмъ и тѣмъ же правиламъ; въ другомъ — болѣе ограниченномъ смыслѣ, употребляютъ оное, для означенія учениковъ или послѣдователей — одного извѣстнаго какого-либо Художника. Изъ сего видно, что *Школа*, въ томъ и другомъ случаѣ, означаетъ не что иное какъ особый разрядъ Художниковъ, отличающихся въ произведеніяхъ своихъ, какимъ-либо, исключительно имъ свойственнымъ характеромъ, какъ то: колоритомъ, сочиненіемъ, рисункомъ и т. п; а такъ какъ произведенія Художниковъ, въ семъ отношеніи, весьма разнообразны, то и число Школъ довольно неопредѣленно; нѣкоторые писатели считаютъ оныхъ болѣе, другіе менѣе; поэтому, въ избѣжаніе всякой сбивчивости, мы ограничимся здѣсь только указаніемъ на главнѣйшія изъ нихъ; онѣ суть: *Флорентинская*, *Римская*, *Венеціанская*, *Ломбардская* (или Болонская), *Нѣмецкая*, *Фламандская*, *Голландская*, *Французская*, и *Англійская*: Представимъ же теперь, въ краткомъ Историческомъ очеркѣ новѣйшей Живописи вообще, нѣсколько подробнѣйшихъ свѣдѣній о каждой изъ сихъ Школъ въ особенности и, для сохраненія систематическаго порядка, которому

доселѣ слѣдовали, начнемъ обозрѣніе наше съ Италіи.

Исторію новѣйшей Живописи въ Италіи можно вообще раздѣлить на три главные періода: 1-й отъ *Чимабуэ* до *Рафаэля*; 2, отъ *Рафаэля* до *Карачіевъ*, 3-й отъ *Карачіевъ* до нашего времени.

Періодъ первый. Нѣтъ сомнѣнія, что въ Италіи были отечественные Живописцы еще въ VIII столѣтіи, или можетъ быть, даже и ранѣе; но въ это время они все еще слѣпо шли по стопамъ Художниковъ Греческихъ и Византійскихъ, занимаясь изображеніемъ всегда однихъ и тѣхъ же предметовъ, по извѣстнымъ однажды принятымъ формамъ, безъ всякаго соблюденія даже и необходимѣйшихъ условій Искуства. Первый же шагъ къ улучшенію Живописи былъ сдѣланъ не прежде половины XIII столѣтія, вмѣстѣ съ улучшеніемъ Ваянія и Мозаичнаго искуства, въ Тосканѣ, и именно во Флоренціи, Художникомъ *Чимабуэ*, (род. около 1240 † 1300 г.). Правда, въ Пизѣ, въ Сіеннѣ и въ нѣкоторыхъ другихъ городахъ Тосканы были еще до этаго времени Живописцы, какъ на пр. *Джунта-Пизано*, *Гвидо-да-Сіенна*, *Андрей-Тафи* и проч., которые во многомъ уже превосходили своихъ учителей — Грековъ; но за всѣмъ тѣмъ, *Чимабуэ* — первый распространилъ лучшія понятія о рисункѣ и первый обратилъ вниманіе на естественность

выраженій и пропорцій. Ученикъ его *Джіотто* успѣлъ сдѣлать еще болѣе: онъ первый осмѣлился представлять фигуры въ перспективномъ видѣ и драпировать ихъ съ большимъ вкусомъ. Впрочемъ, ни онъ ни послѣдователи его: *Гаддо-Гадди*, *Стефано*, *Мазо*, и *Симонъ-Мемми* все еще не могли освободиться отъ той сухости и грубости стиля, которыя въ теченіе столь многихъ вѣковъ преобладали въ Живописи и только съ появленіемъ *Мазаччіо* послѣдовало, наконецъ, совершенное преобразованіе Искусства. *Мазаччіо* родился въ 1401-мъ году и былъ для Живописи тѣмъ же чѣмъ былъ Донателло для Ваянія. Ученики его писали уже и масляными красками; впрочемъ только еще на деревѣ; (Живопись масляными красками на холстѣ вошла въ употребленіе гораздо позднѣе). Не мало также способствовали успѣхамъ Живописи въ сію эпоху: *Паоло Учелло* — введеніемъ правилъ перспективы; *Лука-Синьорелли* — распространеніемъ точнѣйшихъ понятій объ Анатоміи, *Доменико-Гирландайо* — уничтоженіемъ вкуса къ излишнимъ позолотамъ въ картинахъ и проч. Наконецъ явился *Леонардо-да-Винчи* (род. около 1452 + 1520) и съ нимъ наступила новая эпоха для Живописи во Флоренціи. Будучи одаренъ необыкновеннымъ геніемъ, Художникъ сей, въ скоромъ времени, превзошелъ всѣхъ своихъ предшественниковъ и образовалъ Школу, совершенно отличную отъ предидущей

— характеромъ особенной важности, и какой-то мрачности стиля, которыми, начиная съ сего времени, отличались всѣ произведенія его преемниковъ и которыя, въ соединеніи съ силою и смѣлостію, введенными въ послѣдствіе знаменитымъ *Микель-Анджеломъ-Буонаротти*, составляли главную отличительную черту лучшихъ Флорентинскихъ Живописцевъ, цвѣтущей эпохи.

Начало *Римской школы* относится къ половинѣ XIII столѣтія. Основателемъ сей Школы былъ миніатюрный Живописецъ *Одериджи-Палмеруччи*, умершій около 1300 года. Онъ занимался, большею частію, украшеніемъ манускриптовъ, миніатюрными изображеніями, и имѣлъ послѣдователями: *Гвидо-Палмеруччи*, *Піетро-Кавалини*, *Джентиле-Фабріано* и мн. др. — *Піетро-Вануччи*, по прозванію *Перуджино* (род. 1446 † 1524) первый вывелъ Школу сію изъ состоянія младенчества, въ которомъ она до него находилась; облагородилъ грубость первоначальнаго стиля и сообщилъ оному ту прелесть, простоту и правильность рисунка, которыми, начиная съ сего времени, Римская Школа всегда отличалась; ученикъ его — великій *Рафаэль*, вскорѣ, превзошелъ всѣхъ своихъ предшественниковъ.

Въ Венеціи занимались, сначала, Живописью, равнымъ образомъ только Греки, изъ коихъ первые были вызваны туда, еще въ 1070 году До-

жемъ *Сильво*, для украшенія храма Св. Марка, мозаиками. Отечественные же Художники стали появляться въ Венеціи, не прежде 1300 года и съ этаго только времени, грубость стиля, введеннаго Греками, стала мало-по-малу исчезать. *Джіотто*, работавшій около 1316-го года въ Падуѣ, бывшей довольно долго, столицею Венеціанскихъ Художниковъ, первый способствовалъ улучшенію Живописи въ сей странѣ; собственно же основателями *Венеціанской Школы*, главный характеръ которой составляли, въ послѣдствіе, точность въ изображеніи природы, живость колорита и блескъ красокъ — были братья *Беллини* (*Джентиле* род. около 1421 † 1501, и *Джіованни*, род. около 1424 † 1516). Знаменитый *Мантенья*, первый, изъ Венеціанскихъ Живописцевъ, сталъ учиться съ Антиковъ; онъ составилъ себѣ особый стиль и въ послѣдствіе сдѣлался основателемъ одной изъ Школъ въ Ломбардіи — именно *Мантуанской*. Кромѣ сихъ Художниковъ, къ числу отличнѣйшихъ предшественниковъ *Джіорджіона* и *Тиціана* (коими начинается самая цвѣтущая эпоха Венеціанской школы) принадлежатъ еще: *Франческо-Скварчіоне*, *Андрей-Белунелло*, *Доменико-ди-Толмецзо* и мн. др.

Въ Конто, Феррарѣ, Моденѣ, Реджіо, Пармѣ, Миланѣ и проч. образовались около того же времени какъ и въ прочихъ главныхъ городахъ

Италіи, особыя Школы, изъ которыхъ вышли многіе достойные Ломбардскіе Живописцы, какъ то: *Алигьери*, *Алгизи*, *Козимо-Тура*, *Эрколе-Гранди* и особенно *Доссо-Досси* (род. 1479 † 1560); но Школы сіи не имѣли никакого общаго характера и основателемъ собственно *Ломбардской Школы*, центромъ коей считалась Болонія былъ *Корреджіо*. Объ этой Школѣ будетъ подробнѣе сказано въ слѣдующемъ періодѣ.

Періодъ второй. Время, въ которое жили: *Микель Анджело, Рафаэль, Джіорджіонъ, Тиціанъ, Корреджіо* и прочіе знаменитѣйшіе Художники четырехъ главныхъ Италіанскихъ Школъ, было самое цвѣтущее для Живописи въ Италіи, но къ сожалѣнію непродолжительное; мѣсто Художниковъ, отличавшихся чистотою стиля и вкуса, совершенствомъ рисунка и вѣрнымъ изображеніемъ природы, заступили Маньеристы; искуство упало и, чтобы возстановить оное, потребна была вся сила генія *Карраччіевъ*.

Почти въ то же время какъ *Леонардо-да-Винчи* и ученики его: *Луини, Баччіо дела Порта* (Фра-Бартоломео), *Андрей-дель-Сарто*, *Балдасаръ-Перуцци, Раджи* и проч. утвердили славу *Флорентинской Школы* на прочномъ основаніи, явился *Микель-Анджело-Буонаротти*, стольже справедливо заслужившій имя великаго Живописца, какъ Архитектора и Ваятеля. Всѣ произведенія сего

Художника были ознаменованы печатію истиннаго генія; онъ имѣлъ стиль, исполненный огня и силы и, особенно, былъ неподражаемъ въ изображеніи предметовъ величественныхъ и поразительныхъ. Картина *Страшнаго Суда*, написанная имъ, аль-фреско, въ церкви Св. Сикста (Capella Sistina) въ Римѣ, есть верхъ совершенства въ семъ родѣ; но *Микель Анджело* и въ Живописи, также какъ въ Ваяніи, нерѣдко слишкомъ увлекался желаніемъ выказать свои познанія въ Анатоміи, отличиться новостію мысли и, особенно, смѣлостію поворотовъ и ракурсовъ фигуръ: по этому онъ былъ, нѣкоторымъ образомъ, причиною, что подражатели его: *Джорджіо - Вазари*, *Франческо - Сальвіати*, *Анджело - Бронцзино*, *Александръ-Аллори*, *Санти-Тити*, *Михаилъ-Гирландайо*, *Антоній - Темпеста* и мн. др., неимѣя силы сравниться съ нимъ, вдались въ изысканность и, мало-по-малу, совершенно удалились отъ истинной изящности, простоты и естественности. Эта испорченность вкуса существововала, однакоже, не долго; *Чиголи* (род. 1559 + 1613) возвратилъ Флорентинской Школѣ прежній блескъ и славу и, сдѣлавшись подражателемъ *Корреджіо*, ввелъ стиль отличавшійся точностію въ изображеніи природы и совершенствомъ освѣщенія. Къ числу извѣстнѣйшихъ послѣдователей *Чиголи* принадлежатъ: *Биливертъ*, *Пассеньяно*, *Кристофоръ-Аллори*, *Матѳей-Россели*,

Балдасаръ-Франческони, *Франческо-Фурини*, *Карлъ Дольчи*, *Яковъ-Лигоцци* и проч.

Главою Римской Школы является въ семъ періодѣ *Рафаэль-Санціо-Урбинскій* (род. 1483 + 1520). Великій художникъ сей слѣдовалъ въ первыхъ произведеніяхъ своихъ преимущественно *Перуджину* и *Микель-Анджелу*, но потомъ проложилъ себѣ свой собственный путь и, избравъ образцами природу и древнихъ — скоро довелъ всѣ части Живописи до той высокой степени совершенства до которой Искусство сіе ни прежде ни послѣ его, никогда еще не достигало. Предметы важные и величественные, легкіе и игривые были равно доступны для кисти *Рафаэля*. Нѣкоторыя изъ произведеній его, сдѣланныя имъ въ послѣднее время, не уступаютъ въ колоритѣ *Тиціану*, въ тѣнь-свѣтѣ *Корреджіо*; въ рисункѣ же, сочиненіи и выраженіи онъ никогда не имѣлъ себѣ равнаго. Рафаэль занимался болѣе фресковою Живописью и къ числу превосходнѣйшихъ произведеній его въ семъ родѣ принадлежатъ: *Аѳинская Школа*, *и Чудо въ Болсенѣ* — картины большаго размѣра написанныя въ покояхъ Ватикана; Исторія Ветхаго Завѣта, въ ложахъ Ватикана; Исторія *Психеи*, въ Фарнезинѣ и проч. — а къ числу славнѣйшихъ картинъ масляными красками, сохраняющихся въ разныхъ Музеумахъ: *Мадонна ди-Санъ-Систо*, (находящаяся въ Дрезденѣ) *Мадонна делла Седія*, *Іоаннъ креститель* и *Фор-*

нарина, (во Флоренціи); *Мадонна дель Пеше* (въ Мадридѣ), *Марія Джардиніера* (въ Парижѣ), *Мадонна ди Фолиньо* и *Преображеніе* (въ Римѣ); *Св. Цецилія* (въ Болоніи) и мн. др. — Рафаэль имѣлъ многихъ отличныхъ учениковъ, между коими заслуживаютъ особенное вниманіе: *Джуліо-Романо*, (род. 1492 + 1546), *Франческо-Пенни* (*il Fattore*) (род. 1488 + 1528), *Бартоломео-Раменги* (по прозванію Bagnacavallo), *Пьеринъ дель Вага*, *Полидоръ-да-Караваджіо*, *Джиминьяно*, *Бенвенуто-Тизи* (прозванный *Гарофало*) и мн. др. Они скоро однакоже оставили стезю, указанную имъ ихъ учителемъ и впали въ Маньеризмъ. Испорченность вкуса остановилъ, на нѣкоторое время, *Федериго Бароччіо* (род. 1528 + 1612); онъ слѣдовалъ преимущественно *Корреджіо* и имѣлъ весьма много граціи и выраженія въ своихъ произведеніяхъ; ученики его *Франческо Ванни*, *Пелегрини* и братья *Цуккери*, придали Римской Школѣ новую жизнь; но также скоро сдѣлались Маньеристами и вообще, занимались болѣе предметами легкими и игривыми, нежели важными и величественными.

Второй періодъ *Школы Венеціанской* начинается со времени появленія двухъ знаменитѣйшихъ Колористовъ: *Джіорджіона-Барбарелли-да-Кастельфранко* (род. 1477 + 1511) и *Тиціана-Вечелли* (род. 1477 + 1576). Оба художника сіи были сначала ревностными послѣдователями *Джіованни Беллини*, и въ первыхъ произведеніяхъ сво-

ихъ имѣли стиль довольно сухой и холодный; *Джіорджіонъ* скоро однакоже замѣтилъ недостатки своего учителя, пріобрѣлъ кисть свободную и легкую, колоритъ пріятный и естественный и сдѣлался, въ свою очередь, образцемъ для *Тиціана*, который, видя превосходство его произведеній, также оставилъ прежній свой манеръ и былъ достойнымъ его соперникомъ. *Джіорджіонъ* весьма много занимался Фресковою Живописью, но къ сожалѣнію время не сохранило намъ почти ни одного изъ произведеній его въ семъ родѣ; масляными же красками онъ писалъ мало и потому, тѣмъ драгоцѣннѣе должны быть для насъ немногія картины его сохраняющіяся въ различныхъ музеумахъ. Превосходнѣйшимъ произведеніемъ его въ семъ послѣднемъ родѣ почитается картина, сохраняющаяся въ Архіепископскомъ дворцѣ въ Миланѣ; она представляетъ дочь Фараона, вынимающую младенца Моисея изъ рѣки Нила. *Джіорджіонъ* имѣлъ многихъ учениковъ и послѣдователей; изъ нихъ знаменитѣйшіе были: *Себастіано - дель - Піомбо*, *Якобо - Пальма* (болѣе извѣстный подъ именемъ Palme le vieux), *Лоренцзо-Лотто, Парисъ-Бордонъ, Порденонъ* и мн. др.

Тиціанъ—столь же превосходный колористъ, писалъ въ различныхъ родахъ и много способствовалъ улучшенію Живописи масляными красками, надлежащимъ употребленіемъ красокъ прозрачныхъ и введеніемъ *ласировки*. Знаменитѣйшія

произведенія его суть: *Тайная Вечеря*, *Вакханалія* и *играющія дѣти* (въ Мадритѣ), *Венера* (во Флоренціи), картина извѣстная подъ именемъ *Christo della Moneta* (въ Миланѣ), *взятіе Богоматери на небо* (въ Венеціи) и мн. др. *Тиціанъ* почитается также отличнѣйшимъ портретистомъ и Ландшафтистомъ между Историческими Живописцами. Къ числу прочихъ извѣстнѣйшихъ Художниковъ этаго періода принадлежатъ еще: *Скіавоне*, *Джіакомо да Понте* (прозванный *Бассано*), *Робусти*, (*Тинторетто* род. 1512 † 1594), *Павелъ Веронезъ* (род. 1532 + 1588), *Кальярди* и проч.

Въ то время, когда три Школы, о которыхъ до сего было говорено, находились уже на высшей степени цвѣтущаго состоянія, образовалась въ Италіи еще четвертая, не менѣе славная Школа *Ломбардская* (или Болонская). Главный характеръ сей Школы составляли: Граціозность рисунка, игривость сочиненія, сочность и пріятность красокъ, болѣе же всего — совершенство и очаровательность освѣщенія. Основателемъ и вмѣстѣ славнѣйшимъ Художникомъ сей Школы былъ *Антоніо-Аллегри*, по прозванію *Корреджіо* (род. 1494 + 1534). Всѣ произведенія сего неподражаемаго Живописца истинно геніальны и исполнены невыразимой прелести; превосходнѣйшія изъ нихъ суть: *Св. Севастіанъ*, *кающаяся Магдалина* и *Рождество Спасителя* (въ Дрезденѣ); *образъ Св. Гіеронима* (въ Пармѣ), *Цыганка*, *Спаситель въ Вер-*

тоградъ (въ Испаніи), *Амуръ* (въ Вѣнѣ) и мн. др. Отличнѣйшіе изъ учениковъ и подражателей его были: *Франческо Рондани*, *Гатти*, *Леліо-Орси* и особенно *Франческо-Мацзуоли*, или *Пармеджіанино* (род. 1503 † 1540). Изъ прочихъ Ломбардскихъ художниковъ заслуживаютъ вниманіе: *Гауденціо-Феррари*, *Софонисба-Ангошола* (род. 1530 † 1620)— учительница Королевы Елисаветы, *Артемизія-Джентилески*, *Марія-Робусти*, *Елисавета-Сирани*, *Камилло* и *Джуліо-Прокаччини*, *Франческо-Приматиччіо* (род. 1490 † 1570) *Пеллегрино - Тибалди*, *Пассеролли*, *Фонтана* и мн. др.

Періодъ третій. Наконецъ, около половины XVI столѣтія наступила послѣдняя замѣчательная эпоха для Живописи въ Италіи. Она ознаменована была появленіемъ *Каррачіевъ*: Августина (род. 1557 † 1602); Аннибала, (род. 1560 † 1609); Лудовика, (род. 1555 † 1619) и современника ихъ *Америги-Микель-Анджела-да Караваджіо* (род. 1569 † 1609). Съ этой эпохи четыре главныя Школы прекращаются и вмѣсто ихъ представляются уже только два разряда живописцевъ: послѣдователи Каррачіевъ, или такъ называемые *Эклектики* и послѣдователи *Карраваджія*, обыкновенно именуемые *Натуралистами*.

Три первые изъ сихъ знаменитыхъ художниковъ основали въ Болоніи обширную Академію и старались возстановить упадавшее повсюду искусство, введеніемъ новаго стиля, основаннаго

на *выборѣ* изящной природы и подражанiи лучшимъ образцамъ древнихъ и новѣйшихъ художниковъ цвѣтущаго времени (преимущественно Корреджiю). *Августинъ* и *Аннибалъ-Каррачи* были родные братья и въ продолженiе нѣкотораго времени трудились вмѣстѣ; но въ послѣдствiе, наскучивъ безпрестанными несогласiями между собою, рѣшились разстаться: *Августинъ* посвятилъ себя исключительно гравированiю и, будучи призванъ вмѣстѣ съ своимъ братомъ въ Римъ, для украшенiя галлереи Фарнезскаго дворца, уступилъ ему навсегда поприще Живописи. *Аннибалъ* докончилъ въ семъ дворцѣ работы начатыя *Августиномъ* и какъ сими такъ и многими другими произведенiями навсегда утвердилъ свою славу.— Дядя ихъ — *Лудовикъ-Каррачи* трудился большею частiю въ Болонiи; къ числу знаменитѣйшихъ произведенiй его принадлежатъ: семь картинъ, заимствованныхъ изъ *легенды Св. Венедикта* (въ Церкви St. Michele in bosco) и также *Св. Цецилiя* и *Благовѣщенiе* въ каѳедральной Церкви сего города. *Каррачи* имѣли весьма много учениковъ и послѣдователей; знаменитѣйшiе изъ нихъ были: *Чезаре-Аретузи*, *Гвидо-Рени* (род. 1575 † 1642) особенно прославившiйся фресковою картиною во дворцѣ Роспилiози въ Римѣ, изображающею *Аврору*, картиною масляными красками, представляющею *вознесенiе Богоматери* (въ Дрезденѣ) и мн. др.; *Франческо-Албани* (род. 1578 † 1600),

Доменико-Цзампіери, по прозванію *Доминикино*, (род. 1581 † 1641), отличнѣйшія произведенія коего суть: масляными красками, *причащеніе Св. Іеронима*, *мученія Св. Агнесы*, а изъ Фресковыхъ, картины въ Гротта-Феррата, въ Римѣ и проч.; *Джіованни-Ланфранко* (род. 1580 † 1647). *Бартоломео-Скидоне*, *Бибіена*, *Мола*, *Ал. Тіарини*, *Піетро-ди-Кортона*, *Чиро-Ферри* и мн. др.

Караваджіо избралъ иной путь; онъ полагалъ главное достоинство Живописи единственно въ строгомъ соблюденіи естественности и, ограничиваясь, въ произведеніяхъ своихъ, почти рабскимъ подражаніемъ природѣ, нерѣдко слишкомъ простой и неизящной — составилъ себѣ стиль въ многихъ отношеніяхъ недостаточный; но тѣмъ не менѣе превосходный по колориту, освѣщенію и проч. и, будучи ревностнымъ противникомъ Маньеристовъ и подражателей кавалера *д'Арпино* появившихся около этаго времени въ Римѣ — также не мало способствовалъ предохраненію Живописи отъ совершеннаго упадка. Многія картины его, масляными красками, суть произведенія истинно образцовыя и обнаруживаютъ отличный геній; таковы напр. *положеніе во гробъ* (въ Ватиканѣ); *вечеря въ Эмаусѣ* (въ галлереѣ принца Боргеза); *Св. Севастіанъ* (въ Капитоліи); *Агарь съ умирающимъ Измаиломъ* (въ галлереѣ Памфили); также образъ *усѣкновенія главы Іоанна предтечи*, находящійся въ

каѳедральной церкви въ Мальтѣ и проч. — Знаменитѣйшіе изъ учениковъ и подражателей его были: *Леонелло-Спада*, *Гверчино-да-Чento* и мн. др.

Около начала XVII столѣтія Голландскій живописецъ Петръ *Лаäръ* ввелъ въ Римѣ особый родъ Живописи, извѣстный подъ именемъ *бамбочіатъ*. *Андрей-Сакки* ревностно боролся съ этимъ испорченнымъ вкусомъ; онъ имѣлъ рисунокъ чистый и правильный и образовалъ многихъ отличныхъ учениковъ къ числу коихъ принадлежатъ: *Карло Марати*, *Петръ Либери*, *Андрей Челести* и проч.

Въ Венеціи славились въ это время: *Франческо-Тревизани*, *Піацетта*, *Тьеполо* и знаменитый перспективный живописецъ *Каналетто*; въ Болоніи: *Карлъ Чиньяни* и ученики его: *Маркъ-Антоніо-Франческини*, *Джузеппе-Креспи* (по прозванію Spagnuolo) и проч.

Начало XVIII столѣтія было ознаменовано появленіемъ *Помпея-Батони* (род. въ Луккѣ 1708 † въ Римѣ 1787). Художникъ сей былъ по искуству достойнымъ соперникомъ Германскаго художника *Рафаэля-Менгса*, и почитается послѣ него славнѣйшимъ живописцемъ новѣйшаго времени. Постоянными образцами его были произведенія древности, природа и Рафаэль-Урбинскій; лучшія картины его какъ напр.: портреты *Императора Іосифа II*, *Папы Клемента XIII*, *Пія VI* и многіе запрестольные образа въ разныхъ горо-

дахъ Италіи, отличаются неподражаемою прелестію колорита и освѣщенія, вѣрностію рисунка и непринужденностію кисти.

Въ заключеніе Исторіи новѣйшей Живописи въ Италіи, остается упомянуть еще о славнѣйшихъ художникахъ нашего времени; но прежде нежели приступимъ къ сему, исчислимъ имена нѣкоторыхъ, наиболѣе заслуживающихъ вниманіе живописцевъ, изъ числа второстепенныхъ Италіанскихъ Школъ, и именно: *Неаполитанской* и *Генуэзской*. Между, художниками первой изъ сихъ Школъ особенно славились: *Томмазо-да-Стефани* (1230), *Колантоніо-ди-Фіори* (1352), *Сабатино* (1480), *Джузеппе-Рибера-Спаньолетто* (1593), *Франческо-ди-Марія* (1623), *Салваторъ-Роза* (1615), *Прети* (по прозванію il Calabrese, 1613) *Лука-Джордано* (род. 1632 † 1705), *Солименъ* (1657) и *Конка* (род. 1676 † 1764). Славнѣйшіе Генузскіе живописцы были: *Семино* (1485), *Лука*, *Камбіази* (1527), *Паджи*, *Строцци*, *Кастильоне* (1616) и проч.

Въ числѣ славнѣйшихъ Италіанскихъ Художниковъ нашего времени, занимаетъ неоспоримо первое мѣсто *Камуччини*; произведенія сего истинно классическаго живописца отличаются строгою правильностію рисунка, обдуманностію сочиненія, глубокимъ знаніемъ Анатоміи и проч., хотя однакоже не всегда удачны относительно колорита, группированія фигуръ и нѣкоторыхъ другихъ условій, необходимыхъ для совершенства

въ искуствѣ. Лучшими картинами его почитаются: *смерть Цезаря, смерть Виргиніи, свадьба Психеи*, образъ изображающій *невѣріе Ѳомы* и мн. др. Кромѣ *Камуччини* пользуются также заслуженою славою: *Ланди, Бенвенути, Босси, Сабателли, Агрикола* и мн. др.

Перейдемъ теперь къ обозрѣнію прочихъ главнѣйшихъ Школъ.

Въ Германіи до XIV столѣтія Живопись находилась точно въ такомъ же состояніи младенчества какъ и въ Италіи. Первыми учителями Нѣмецкихъ Художниковъ были Византійскіе Греки, и всѣ вообще древнѣйшіе памятники Живописи сей страны, какъ напр. разныя священныя изображенія на оконныхъ стеклахъ въ нѣкоторыхъ Церквахъ, миніатюрныя украшенія и заглавныя буквы рукописей, картина извѣстная подъ названіемъ die Hedwigstafel и проч. представляютъ отпечатокъ такого же грубаго вкуса, какъ и современныя произведенія прочихъ странъ Европы. — Къ числу самыхъ старинныхъ Нѣмецкихъ живописцевъ принадлежатъ: *Гансъ-Траутъ, Кулембахъ, Гансъ-Бейерлейнъ, Михаилъ-Вольгемутъ, Вильгельмъ-Кельнскій* (Meister Wilhelm von Köln), *Петръ-Кальфъ, Мартинъ-Шёнъ* и мн. др. Славнѣйшимъ же живописцемъ *Нѣмецкой школы*, главная резиденція коей находилась собственно въ Нюрембергѣ и характеръ которой составляютъ: строгая точность въ изображеніи при-

роды, простота и нѣкоторая важность въ сочиненіи, свѣжесть красокъ и, особенно, необыкновенная тщательность отдѣлки, доходящая иногда даже до сухости, почитается ученикъ Вольгемута—*Албрехтъ-Дюреръ* (род. 1471 † 1528). Художникъ сей былъ особенно превосходный портретистъ и вмѣстѣ отличный граверъ и писатель; произведенія его уважалъ даже самъ Рафаэль. Къ числу прочихъ знаменитѣйшихъ живописцевъ сей Школы принадлежатъ: *Лука-Кранахъ* (род. 1470 † 1553), *Гансъ-Гольбейнъ* (род. 1495 † 1554), коего лучшими произведеніями почитаются *образъ Богоматери* (въ Дрезденской галлереѣ) и картина, извѣстная подъ названіемъ *пляски мертвецовъ* (Der Todtentanz); *Альтдорферъ*, *Бегамъ*, *Бинкъ*, *Пенецъ*, *Бургмейеръ*, *Шеффелинъ*, *Шпрингъ-инъ-Клее*, *Шорель*, *Фюсли*, *Сутерманъ*, *Гольціусъ*, *Шварцъ*, *Роттенгаммеръ*, *Адамъ-Эльцгеймеръ*, и проч. Эти Художники XV и XVI столѣтій были большею частію вмѣстѣ и граверы. — Въ продолженіи XVII и въ первой половинѣ XVIII столѣтія Живопись въ Германіи была въ упадкѣ. Возстановленію оной много способствовалъ знаменитый *Рафаэль-Менгсъ* (род. въ Лузаціи 1728 † 1779) который, путешествуя по разнымъ странамъ Европы, жилъ также нѣкоторое время въ Дрезденѣ и оставилъ въ семъ городѣ нѣсколько превосходнѣйшихъ произведеній своей кисти, каковы напр. находя-

щіеся въ Католической церкви: *запрестольный образъ Вознесенія* и два другіе меньшаго размѣра изображающіе: *сонъ Іакова* и *Зачатіе*, нѣсколько портретовъ и проч. Между преемниками его заслуживаютъ особенное вниманіе: *Тишбейнъ*, *Фюгеръ*, *Іозеръ*, *Геснеръ*, *Шнорръ* и проч., а въ числѣ современныхъ намъ: *Гартманъ*, *Рёслеръ*, *Фогель*, *Овербекъ*, *Корнеліусъ*, *Шадовъ*, *Гаккертъ*, *Рейнгардтъ*, *Вейтъ*, *Баузе*, *Крюгеръ* и мн. др. — Главныя резиденціи Германской Живописи нынѣ суть: Дрезденъ, Мюнхенъ, Вѣна и Берлинъ.

Начало Школъ: *Фламандской* и *Голландской*, извѣстныхъ также подъ общимъ наименованіемъ Школы *Нидерландской* — относится къ XV столѣтію. — Къ первой изъ сихъ Школъ причисляютъ обыкновенно Художниковъ прежняго Брабанта и Фландріи; а къ послѣдней, жившихъ въ прежде бывшей республикѣ Батавской. Онѣ обѣ отличаются пріятностію колорита, эффектнымъ освѣщеніемъ, мягкостію и ловкостію кисти, и особенно, точностію въ изображеніи природы. Главное же различіе Художниковъ Голландской Школы отъ Фламандскихъ, состоитъ въ томъ, что первые занимались, почти исключительно, только изображеніемъ предметовъ низкихъ и обыкновенныхъ, списывая природу такъ какъ она представлялась ихъ взорамъ, со всѣми ея недостатками, и особенно отличались тщательностію отдѣлки; между тѣмъ какъ Фламандскіе

живописцы нерѣдко выбирали для картинъ своихъ, предметы истинно высокіе, писали легко, свободно и всегда старались даже и самую простую природу нѣсколько облагородить. Знаменитѣйшими Художниками *Фламандской Школы* почитаются: *Рубенсъ* (род. 1579 † 1640); *Ванъ-Дикъ* (род. 1599 † 1641) и *Давидъ Теньеръ* (сынъ, род. 1610 † 1694). — *Рубенсъ*, котораго, по обширности генія, пылкости и плодовитости воображенія, справедливо можно назвать Фламандскимъ Микель-Анджеломъ — писалъ съ равною легкостію, въ разныхъ родахъ. Онъ учился довольно долго въ Италіи, особенно въ Венеціи, съ произведеній Тиціана, Джіорджіона и проч. и былъ превосходный колористъ; но нерѣдко также какъ и великій Флорентинскій Художникъ, жертвовалъ истинною изящностію — желанію отличиться оригинальностію; произведенія его всегда эффектны, исполнены легко и свободно; но нерѣдко обнаруживаютъ небрежность относительно рисунка и выбора образцевъ природы. Неутомимой кисти Рубенса приписываютъ болѣе 4000 картинъ, исполненныхъ частію имъ однимъ, частію, съ помощію Ванъ-Дика. Изъ нихъ лучшими почитаются: *Снятіе со креста* и *четыре Евангелиста* (въ Антверпенѣ), *поклоненіе Царей* (въ Мадридѣ); *Нептунъ укрощающій вѣтры* (Quos ego!) въ Дрезденѣ и мн. др. — *Ванъ-Дикъ* учился, сначала, въ Школѣ Рубенса; но потомъ проложилъ себѣ свой

собственный путь и, усовершенствовавъ талантъ свой въ Венеціи, посвятилъ себя исключительно Живописи портретной; въ этомъ родѣ онъ превзошелъ всѣхъ досел извѣстныхъ Художниковъ и безъ сомнѣнія всегда будетъ стоять на ряду съ славнѣйшими Живописцами прочихъ Школъ. — Портреты его отличаются превосходнымъ колоритомъ, живостію выраженія, ловкою и бойкою кистію и вообще неподражаемою непринужденностію, какъ въ сочиненіи, такъ и исполненіи. Кромѣ портретовъ, *Ванъ-Дикъ* писалъ также и чисто Историческія картины, изъ коихъ весьма многія, если не превосходятъ, то, по крайней мѣрѣ, не уступаютъ картинамъ Рубенса. Къ числу лучшихъ произведеній его принадлежатъ: Портреты *Англійскаго Короля Карла I; его супруги и дѣтей* (въ Дрезденѣ), портретъ *Карла V* (во Флоренціи); портретъ *жены Рубенса* (въ Антверпенѣ); *Іисусъ въ Вертоградѣ* (въ Мадридѣ); *Запрестольный образъ въ Каѳедральной церкви въ Палермо* и мн. др. Послѣдній изъ сихъ Художниковъ *Давидъ-Теньеръ* занимался преимущественно изображеніемъ деревенскихъ праздниковъ, сельскихъ игръ, и вообще видовъ и сценъ простой природы. Въ этомъ *Теньеръ* былъ истинно неподражаемъ, и, въ отношеніи колорита, знанія линѣйной и воздушной перспективы, пріятнаго соединенія красокъ, вѣрности освѣщенія, легкости кисти и наивности своихъ

сочиненій, заслуживаетъ полное право бытъ помѣщеннымъ въ число величайшихъ живописцевъ новѣйшаго времени. Превосходныя картины его находятся почти во всѣхъ извѣстныхъ Европейскихъ галлереяхъ.

Изъ прочихъ Фламандскихъ живописцевъ заслуживаютъ особенное вниманіе: *Ванъ-Эйкъ* (или Ванъ-Брюгге; род. 1420 † 1477) — изобрѣтатель или усовершенствователь Живописи масляными красками; *Францъ-Флорисъ* (род. 1520 † 1570); *Страданъ*, *Мартинъ-де-Во*, *Спрангеръ*, *Францъ* и *Петръ Пурбусы*; *Стеенвикъ*; братья: Павелъ и Матѳей *Бриль*; *Ванъ-Оортъ*, *Петръ Брейгель* (род. 1576 † 1642), *Францъ Снейдерсъ* (род. 1579 † 1657) — превосходный живописецъ звѣрей и вообще животныхъ; *Іодахусъ-Момперъ*, *Петръ-Нефсъ*, *Каспаръ-Крайеръ*, *Даніилъ-Сажерсъ*, писавшій съ особеннымъ искуствомъ цвѣты; *Іаковъ-Джордансъ*, *Адріанъ-Броуеръ*, *Ванъ-деръ-Мееръ*, *Ванъ деръ-Мёленъ*, *Жераръ-Лерессъ* (род. 1640 † 1690) извѣстный также однимъ сочиненіемъ своимъ о Живописи; *Арнольдъ-Вуэ*, *Ванъ-Клефъ*, *Николай-Ларжильеръ* и мн. др.

Основателемъ *Голландской Школы* почитается *Лука-ванъ-Лейденъ* (род. 1494 † 1553). Къ числу знаменитѣйшихъ Художниковъ сей Школы принадлежатъ: *Гемскеркъ* (род. 1498 † 1574), *Ванъ-Винъ*, *Авраамъ-Блемартъ* (род. 1517 † 1647), *Ботъ*, *Метцу*, *Бронбергъ*, *Корнелій-Пёлембургъ*

(род. 1586 † 1663) — особенно превосходный живописецъ небольшихъ сельскихъ видовъ; *Филипъ-Вуверманъ* (1620 † 1668), писавшій съ неподражаемымъ искусствомъ лошадей, биваки, ярмарки, и т п., *Поль-Поттеръ* (род. 1624 † 1654) — славнѣйшій изъ всѣхъ извѣстныхъ живописцевъ, занимавшихся изображеніемъ животныхъ; *Петръ-Лааръ* (род. 1613 † 1675) — изобрѣтатель особаго рода Живописи, извѣстной подъ названіемъ *бамбоччіатъ*; *Жераръ-Довъ* (1613 † 1680) *Жераръ-Тербургъ* (род. 1608 † 1681); *Яковъ Рюисдаль* (род. 1640 † 1681) — превосходнѣйшій ландшафтный живописецъ дикой природы; *Францъ-Міерисъ*, *Николай Берхемъ*, (1624 † 1683) заслужившій наименованіе Голландскаго Ѳеокрита; *Рембрандтъ Ванъ-Ринъ* (род. 1606 † 1688) — учитель *Жераръ-Дова* и отличный историческій живописецъ по части колорита и освѣщенія; *Гелленбреккенъ*, *Ванъ-деръ-Кабель*, *Ванъ-деръ-Верфъ* (род. 1659 † 1727), *Ванъ-Гюйсумъ* (род. 1682 † 1749) и мн. др. Между Нидерландскими Художниками XIX столѣтія заслуживаютъ особенное вниманіе: *Ванъ-Осъ*, *Ванъ-Спендокъ*, *Шафферъ*, *Пинеманъ*, *Годжсъ*, *Квиперсъ*, *Оммегансъ*, *Вондеръ*, *Кёккокъ*, *Шельфутъ*, *Шотель* и мн. др.

Начало новѣйшей Живописи во Франціи относится къ первой половинѣ XVI столѣтія т. е. къ тому времени когда Францискъ I вызвалъ изъ Италіи: *Россо-Росси* (Maître Roux), *Приматиччіо*

и нѣкоторыхъ другихъ извѣстнѣйшихъ Художниковъ для украшенія Фонтенблоскаго дворца. Начиная съ этой эпохи во Франціи было весьма много отличныхъ отечественныхъ живописцевъ, причисляемыхъ, обыкновенно, къ особой Школѣ, называемой *Французскою*, хотя впрочемъ, опредѣлить характеръ сей Школы весьма трудно: Лучшіе Французскіе живописцы никогда не слѣдовали постоянно одной какой-либо методѣ, но попремѣнно брали за образецъ то Художниковъ Тосканскихъ, то Римскихъ, то Венеціанскихъ и проч. и потому скорѣе должны бы быть причисляемы къ нѣсколькимъ различнымъ Школамъ; но какъ существованіе этой Школы допущено почти всѣми извѣстнѣйшими писателями, то и здѣсь будетъ она разсмотрена отдѣльно отъ прочихъ.

Первый извѣстный Французскій Художникъ былъ *Жанъ-Кузенъ* (род. 1530 † 1589). Онъ имѣлъ весьма основательныя познанія въ перспективѣ и, хотя занимался преимущественно живописью на стеклѣ; но написалъ также и нѣсколько картинъ масляными красками, изъ коихъ лучшею почитается находящаяся въ одномъ Францисканскомъ монастырѣ, близь Парижа, изображающая *Страшный судъ*. Послѣ него особенно славился *Мартинъ-Фремине* (род. 1569 † 1619) написавшій нѣсколько картинъ въ Фонтенблоскомъ дворцѣ и пользовавшійся при Гейн-

рихѣ IV типломъ придвораго живописца; но Художества во Франціи, со смертію Франциска I стали уже видимо клониться къ упадку и въ царствованіе Гейнриха IV достигли высшей степени испорченности. Возстановленію чистаго вкуса въ эту эпоху особенно способствовалъ *Симонъ-Вуэ* (род. 1582 † 1641); онъ образовался въ Венеціи и въ Римѣ и, по возвращеніи своемъ въ отечество, основалъ первую художественную школу, изъ которой вышли многіе отличные живописцы какъ напр. *Лебрёнъ*, *Лессюёръ*, *Миньярдъ*, *Дюфренуа* и мн. др. Вскорѣ потомъ явился и знаменитый *Николай-Пуссенъ* (род. 1594 † 1665) — столь справедливо заслужившій наименованіе Французскаго Рафаэля. Получивъ первое образованіе во Франціи въ школѣ *Кентенъ-Варена*, одного изъ современниковъ *Вуэ* — *Пуссенъ* усовершенствовалъ талантъ свой въ Римѣ и тамъ провелъ большую половину своей жизни; онъ весьма много учился съ Антиковъ и слѣдовалъ постоянно Римской Школѣ; всѣ произведенія его ознаменованы были печатію истиннаго генія, отличались чистотою рисунка и особенно обдуманностію сочиненія; лучшія изъ нихъ какъ напр. *Семь таинствъ*, *потопъ*, *Германикъ*, *разрушеніе Іерусалима*, *морь Филистимлянъ*, *поклоненіе тельцу* и проч, суть истинные образцы живописи въ высокомъ стилѣ. Послѣ *Пуссеня* первое мѣсто, между Французскими

Художниками неоспоримо принадлежитъ *Карлу Лебрёну* (род. 1618 † 1690) и *Ле-Сюёру* (род. 1617 † 1655). *Лебрёнъ* учился довольно долго въ Италіи подъ руководствомъ Пуссеня и, по возвращеніи своемъ во Францію, положилъ первое основаніе Парижской Академіи Художествъ. Въ картинахъ его замѣтны: геній, огонь и легкость; но вмѣстѣ съ симъ и весьма много недостатковъ: колоритъ его часто неестественъ, положенія фигуръ принужденны и заключаютъ въ себѣ нѣчто театральное. Лучшими произведеніями Лебрёна почитаются: *кающаяся Магдалина*, *несеніе креста*, *распятіе*, *Св. Іоаннъ на островѣ Патмосѣ* и многія другія картины, находящіяся въ разныхъ церквахъ въ Парижѣ; нѣсколько картинъ въ Парижской Королевской Галлереѣ, изображающихъ *сраженія Александра Македонскаго* и проч. Достойный соперникъ *Лебрёна* по искуству — *Эсташъ-Ле-Сюёръ* неимѣлъ случая посѣтить Италію, но не менѣе того былъ также ревностнымъ послѣдователемъ Италіянскихъ Художниковъ, особенно Рафаэля, съ которымъ старался ознакомиться посредствомъ эстамповъ. Онъ имѣлъ стиль исполненный благородства и простоты, рисунокъ чистый и правильный, колоритъ, хотя нѣсколько тусклый, но всегда пріятный и согласный. Къ числу знаменитѣйшихъ произведеній его принадлежатъ: *Св. Павелъ*, *проповѣдующій*

въ Эфезѣ и *дѣянія Св. Бруно*, представленныя имъ въ двадцати двухъ картинахъ.

Время, въ которое жили сіи Ходожники было самое цвѣтущее для изящныхъ искуствъ во Франціи и вмѣстѣ самое обильное отличными живописцами; *Дюше*, *Стелла*, *Бланшаръ*, *Бурдонъ* и знаменитый ландшафтный живописецъ въ высокомъ родѣ *Клодъ-Желе-де-Лорренъ* (род. 1600 † 1682), *Валентинъ*, *Шампаннь*, *Ла-Гиръ* и проч. принадлежатъ къ сей эпохѣ. — Послѣ нихъ Живопись стала снова склоняться къ испорченности и при Лудовикѣ XV впала въ маніеризмъ, *Ноэль-Коипель* (род. 1629 † 1717), *Форе*, *Жувене*, *Пароссель*, *Бонъ-Булонъ*, *Лудовикъ-Булонъ*, *Сантеръ*, *Риго*, *Ватто*, и проч., пользуясь незаслуженною славою, старались угодить только вкусу времени и совершенно удалились отъ природы и истинной изящности. Тщетно *Ванлоо* (род. 1684 † 1745), *Пенъ*, *Сюблейрасъ и Ле-Муанъ*, старались остановить успѣхи испорченнаго вкуса — *Буше* (род. 1704 † 1770) нанесъ послѣдній ударъ искуству. — Первымъ утѣшительнимъ явленіемъ, послѣ этой эпохи упадка, были: Ландшафтный живописецъ *Іосифъ-Вернетъ* (род. 1714 † 1789) и вскорѣ потомъ *Грёзъ* (род. 1726 † 1805) посвятившій себя исключительно особому роду Живописи извѣстной подъ названіемъ peinture de genre. Оба Художника сіи были съ отличными дарованіями и хотя несовсѣмъ успѣли освободиться

отъ маньеризма, но по крайней мѣрѣ возвратились уже къ природѣ. Наконецъ, *Віенъ* (род. 1716 + 1809) произвелъ рѣшительный переворотъ въ искуствѣ; онъ учился нѣсколько лѣтъ въ Италіи и, возвратившись около 1750 года въ Парижъ, сдѣлался главою школы, изъ которой вышли многіе превосходные живописцы. Произведенія его отличались благородною простотою, правильнымъ рисункомъ и точнымъ подражаніемъ природѣ. Преемникъ и ученикъ *Віена*,— *Давидъ* (род. 1748 + 1825) почитается славнѣйшимъ Французскимъ художникомъ XIX столѣтія. Изъ школы сего послѣдняго вышли: *Жераръ*, *Гро*, *Энгръ*, *Ришаръ*, *Геренъ*, *Лефеврь* и мн. др. Кромѣ сихъ, къ числу знаменитѣйшихъ Французскихъ живописцевъ послѣдней эпохи принадлежатъ: *Ла-Грене*, *Жироде Изабе*, *Редуте*, *Ла-Рошъ*, *Гранетъ*, *Роберъ*, *Шнецъ* и *Карлъ Вернетъ*.

Въ Англіи занимались живописью, весьма долгое время, почти исключительно только художники иностранные. *Тореджіано*, современникъ Микель-Анджела, потомъ *Гольбейнъ* и наконецъ *Рубенсъ* и *Вандикъ* пробудили, мало-по-малу, въ этомъ Государствѣ любовь къ искуствамъ; однакоже неуспѣли образовать ни одного отличнаго художника, и начало собственно *школы Англійской* относится къ весьма недавнему времени. Школа сія доселѣ еще мало извѣстна и неуспѣла принять постояннаго характера; кажется, однакоже,

что художники Англійскіе всего болѣе стараются отличиться эффектомъ, колоритомъ и ловкостію кисти; на рисунокъ же, естественность и красоту композиціи обращаютъ мало вниманія. Къ числу отличнѣйшихъ Англійскихъ живописцевъ принадлежатъ: *Гогартъ* (род. 1694 + 1764) — каррикатуристъ, исполненный ума и остроты; пейзажистъ *Вильсонъ* (род. 1714 + 1782), *Рейнольдсъ* (род. 1723 + 1792) — хорошій портретистъ, бывшій довольно долго Директоромъ Лондонской Академіи Художествъ, основанной въ 1769 году, и извѣстный также нѣкоторыми сочиненіями своими о художествахъ; Историческій живописецъ *Вестъ* (род. 1803) и недавно умершій портретистъ *Лоренсъ*.

Кромѣ сихъ школъ заслуживаетъ еще нѣкотораго вниманія *школа Испанская*, которая, впрочемъ, не имѣетъ никакого отличительнаго характера. Художники Испанскіе учились большею частію въ Италіи, въ Голландіи и проч. и произведенія ихъ могутъ почесться только подражаніями образцовымъ произведеніямъ *Павла Веронеза*, *Тиціана*, *Вандика* и проч. Извѣстнѣйшіе Испанскіе художники суть: *Наваретъ* (род. 1532 + 1578), *Сеспедесъ* (род. 1538 + 1608), *Пашеко* (род. 1588 + 1654), *Веласкецъ - де - Сильва* (род. 1594 + 1660) и *Мурилло* (род. 1613 + 1675).

Подробнѣйшія свѣдѣнія о школахъ и вообще о новѣйшей живописи, можно найдти въ слѣдующихъ

сочиненіяхъ : Réfléctions critiques sur les différantes écoles de peinture *Маркиза д'Аржанъ*; въ 1-мъ томѣ сочиненій *Балдинуччи ;* въ письмахъ о живописи *Алгаротти;* въ Исторіи живописи *Аббата Ланци;* въ словаряхъ изящныхъ искуствъ *Миллена , Вателе , Лакомба* и др. ; также въ сочиненіяхъ : *Гамильтона* Schola Italica picturae ; *Зульцера , Менгса* и въ новѣйшемъ сочиненіи *Монтабера*, подъ названіемъ: Traité complet de peinture

ГЛАВА VIII.

О различныхъ частяхъ живописи.

Живопись , въ примѣненіи къ практикѣ , заключаетъ въ себѣ четыре существенныя части : *Сочиненіе* (Композицію) , *рисунокъ* , *освѣщеніе* (тмосвѣтъ) и *колоритъ* (разцвѣчиваніе). Первыя двѣ части равно необходимы для всѣхъ вообще изящныхъ образовательныхъ искуствъ; послѣднія двѣ составляютъ главное отличіе живописи.

Сочиненіемъ называется совокупность *изобрѣтенія* и *расположенія*.

Слово *изобрѣтеніе* означаетъ, на языкѣ художниковъ , не новое какое-либо открытіе; но только выборъ предметовъ , которые художникъ намѣревается изобразить.

Расположеніе состоитъ въ размѣщеніи и соединеніи избранныхъ предметовъ въ одно цѣлое.

Достоинство сочиненія много зависитъ отъ изящества самой мысли художника; но такъ какъ главная цѣль живописи есть: произвести пріятное впечатлѣніе на зрѣніе, умъ и сердце зрителя, то для сего необходимо, чтобы мысль эта была занимательна; главное же условіе занимательности составляетъ ясность въ выраженіи, и посему для сочиненія требуются: *единство* и *приличіе*, относительно расположенія и соединенія всѣхъ частей, входящихъ въ составъ картины.— Для сохраненія единства, надобно, чтобы между главнымъ и придаточными предметами была самая тѣсная и естественная связь и чтобы они, не смотря на разнообразіе свое относительно выраженія, характеровъ, дѣйствія, освѣщенія, рисунка и проч. стремились къ одной общей цѣли. Приличіеже состоитъ въ сохраненіи условій чистаго вкуса и въ соблюденіи естественности (правды) и согласія въ цѣломъ.

Слово *рисунокъ* означаетъ въ живописи, какъ уже выше было объяснено, способъ изображать, посредствомъ очертаній, видимыя формы изящной природы. Достоинство рисунка состоитъ въ точномъ подражаніи симъ формамъ, и потому, для достиженія совершенства въ этой части живописи, необходимо твердое познаніе *перспективы* (линейной и воздушной) и *наружной ана-*

томіи человѣка и' животныхъ. — Посредствомъ первой, художникъ научается изображать, съ надлежащею правильностію, всѣ видимые предметы природы, во всѣхъ возможныхъ положеніяхъ; посредствомъ второй — онъ получаетъ ясное понятіе о пропорціяхъ фигуры человѣка и животныхъ и о различныхъ измѣненіяхъ въ формахъ ихъ сообразно движенію костей, мускуловъ и вообще всего тѣла.

Освѣщеніемъ, или тмосвѣтомъ, называется совокупность свѣта и тѣней, или точнѣе выраженіе различнаго дѣйствія и измѣненій свѣта, смотря по свойству и силѣ его, по формѣ и положенію предметовъ. Въ природѣ, эти измѣненія подчинены непремѣннымъ физическимъ законамъ и представляютъ слѣдующія четыре главныя раздѣленія: *свѣтъ*, или освѣщеніе самое яркое, производимое вертикальнымъ направленіемъ лучей свѣта на тѣло; *полутѣнь*, составляющая переходъ отъ свѣта къ тѣни и происходящая отъ дѣйствія лучей, падающихъ на тѣло въ косвенномъ направленіи или только вскользь; *тѣнь*, или совершенное отсутствіе свѣта и, наконецъ, *отблескъ* (рефлексъ), или освѣщеніе заимствованное, производимое отраженіемъ лучей блестящаго тѣла отъ такихъ тѣлъ, которыя сами-по-себѣ не издаютъ свѣта. — Достоинство освѣщенія состоитъ въ точномъ соблюденіи сихъ главныхъ раздѣленій сообразно обстоятельствамъ и въ сохра-

ненiи той гармонiи, которая усматривается въ соединенiи различныхъ постепенностей свѣта и тѣней въ природѣ.

Подъ названiемъ *колорита*, или разцвѣчиванiя, разумѣютъ такое соединенiе и расположенiе красокъ въ картинѣ, посредствомъ котораго изображенные предметы представляются взорамъ съ согласномъ съ природою цвѣтѣ. Искуство разцвѣчиванiя, въ техническомъ отношенiи, легко прiобрѣтается навыкомъ и состоитъ въ умѣнiи составлять *колера* и, вообще, въ механическомъ употребленiи красокъ, смотря по разнымъ родамъ живописи, начиная съ *подмалевки* картины (или подготовки красками) до совершеннаго окончанiя оной. Въ эстетическомъ же отношенiи, разцвѣчиванiе имѣетъ цѣлiю произвести прiятное впечатлѣнiе на зрѣнiе, посредствомъ соединенiя красокъ въ одно гармоническое цѣлое, и въ этомъ случаѣ, зависитъ преимущественно отъ врожденнаго вкуса и способности художника усматривать въ природѣ относительную силу и общее дѣйствiе мѣстныхъ тоновъ. — *Мѣстнымъ тономъ* называется естественный цвѣтъ, принимаемый предметами въ извѣстномъ разстоянiи отъ глаза. Подъ названiемъ *колеровъ* разумѣютъ, обыкновенно, различныя измѣненiя и смѣшенiя красокъ, для выраженiя постепенностей мѣстныхъ тоновъ, въ свѣту, тѣняхъ, отраженiяхъ и проч. Эти постепенности, смотря по свойству

предметовъ и законамъ воздушной перспективы, въ природѣ весьма разнообразны и не всегда могутъ быть выражены искуствомъ съ математическою точностію, ибо механическія средства художника ограничены; но, какъ сила и дѣйствіе тоновъ познаются вообще по сравненію ихъ между собою, то опытный художникъ всегда можетъ произвести, относительно, тоже самое дѣйствіе, которое усматривается въ природѣ, располагая краски свои такимъ образомъ, чтобы онѣ, въ общемъ соединеніи, взаимно возвышали свое достоинство; самая тусклая краска можетъ, по сравненію съ другими, сдѣлаться блестящею, точно такъже какъ самая яркая утратить свою свѣжесть, или произвести рѣзкость, непріятную для глаза. Главная красота колорита состоитъ однакоже не въ блескѣ красокъ, но въ согласіи оныхъ. Чтобы достигнуть этой цѣли, художникъ долженъ преимущественно избѣгать пестроты и стараться о сохраненіи въ картинѣ одного общаго, или первенствующаго тона, соединеніемъ красокъ, сообразно степени ихъ яркости, въ массы свѣта и тѣней. Кромѣ этого, для довершенія изящества колорита требуется, чтобы *общій тонъ* былъ приличенъ изображенному предмету; въ предметѣ веселомъ, все должно быть свѣтло и пріятно; въ предметѣ печальномъ — все мрачно и угрюмо; мѣсто дѣйствія въ странѣ жаркой требуетъ колорита болѣе теплаго, нежели сцена

происходящая въ климатѣ сѣверномъ; для сцены подъ открытымъ небомъ, необходимы краски болѣе свѣтлыя, нежели для происходящей во внутренности какого-либо зданія и т. д.

Молодые художники могутъ почерпнуть много полезныхъ для себя свѣдѣній, по всѣмъ вообще главнымъ частямъ живописи, въ сочиненіяхъ: *Леонардо-да-Винчи*, *Рафаэля-Менгса*, *Зульцера*, *Лересса* и проч. Сверхъ сего, для усовершенствованія себя въ *композиціи* необходимо прилѣжное чтеніе классическихъ поэтовъ, знаніе Исторіи, Миѳологіи, обычаевъ народныхъ и проч; для пріобрѣтенія твердости въ *рисункѣ*, яснаго понятія о красотѣ *колорита* и *освѣщенія*, молодые художники должны основательно учиться съ антиковъ и академическихъ фигуръ, копировать и изучать образцовыя произведенія лучшихъ живописныхъ школъ и, особенно, руководствоваться во всѣхъ случаяхъ природою.

ГЛАВА IX.

О живописи клеевой, фресковой, гваши, акварельной, миніатурной, масляными и сухими красками.

Живопись, въ отношеніи техническомъ, т. е. смотря по различію механическихъ пріемовъ, способовъ приготовленія красокъ, употребленія ихъ

и проч. раздѣляется (какъ уже сказано было въ главѣ 1-й этой части) на разные роды. Главнѣйшіе изъ этихъ родовъ суть:

1). Такъ называемая, живопись *клеевая* (a tempra, détrampe), производимая непрозрачными минеральными красками, приготовляемыми на водѣ и клеѣ. Этотъ родъ живописи былъ извѣстенъ Древнимъ и особенно употреблялся въ эпоху возрожденія искуствъ, до изобрѣтенія красокъ масляныхъ. — Клеевыми красками можно писать на деревѣ, на холстѣ, на бумагѣ и проч; но для значительныхъ картинъ, онѣ, по причинѣ непрочности своей, негодятся и посему употребляются нынѣ, большею частію, только для театральныхъ декорацій и для украшеній по сухой штукатуркѣ, на потолкахъ и на внутреннихъ стѣнахъ зданій.

2). Живопись *фресковая*, заимствовавшая названіе свое отъ Италіянскаго слова fresco (т. е. сырой, свѣжій) производится исключительно по *сырой штукатуркѣ*. Для сего краски приготовляются преимущественно изъ обожженныхъ земель, частію на одной водѣ, частію на нѣкоторыхъ липкихъ веществахъ, каковы: яичный бѣлокъ, молоко и с. п. Фресковая живопись имѣетъ рѣшительное преимущество предъ вышеописанною, потому, что краски, проникая въ сырую штукатурку и образуя съ нею одну массу, гораздо долѣе сохраняются, т. е. не осыпаются, не стираются, удобнѣе могутъ быть очищаемы отъ пыли и проч.

Въ лучшую эпоху искуства, фресковая живопись пользовалась большимъ уваженіемъ и употреблялась почти всѣми славнѣйшими художниками, особенно для большихъ картинъ и украшеній, не только внутри, но и снаружи зданій. Эта живопись однакожъ гораздо труднѣе всякой другой, потому, что скорость, съ которою краски впиваются въ сырой грунтъ и сохнутъ, недопускаетъ ни стушевывать штриховъ кисти, ни поправлять написаннаго, а приготовленіе самой штукатурки требуетъ особаго искуства, разсчета и тщательности. По этому-то фресковая живопись нынѣ почти вовсе вышла изъ употребленія и уступила мѣсто живописи масляными красками — болѣе совершенной и менѣе затруднительной въ техническомъ отношеніи.

Живопись по сырой штукатуркѣ производится слѣдующимъ образомъ: Сначала, художникъ приготовляетъ *картонъ*, т. е. рисунокъ на бумагѣ въ точную величину картины, которую намѣревается писать; потомъ, сдѣлавъ съ онаго на стѣнѣ *прорись*, или контуръ, предоставляетъ искусному штукатуру покрыть пространство, которое полагаетъ окончить въ теченіе дня, особою мастикою, составленною изъ старой гашеной извести, гипса и песку или поццоланы; наконецъ составляетъ въ горшкахъ потребные колера, точно такъже какъ это дѣлается для простой клеевой живописи, и пишетъ оными по

приготовленному грунту, соблюдая возможную поспѣшность, для того, чтобы штукатурка не успѣла засохнуть. Написавъ одно мѣсто картины, художникъ переходитъ къ другому, и такъ далѣе, до совершеннаго окончанія оной.

3). *Гвашь* (guazzo, gouache), или живопись корпусными, т. е. непрозрачными красками, приготовляемыми изъ минеральныхъ веществъ, или хотя и изъ растительныхъ, но съ примѣсью бѣлилъ, и разводимыми на водѣ съ вишневымъ или инымъ тонкимъ клеемъ; но чаще вовсе безъ клея. Этого рода живопись отличается отъ клеевой только большею нѣжностію и тонкостію красокъ и употребляется преимущественно для изображенія ландшафтовъ, цвѣтовъ и проч. на бумагѣ, на каленкорѣ и на иныхъ подобныхъ тонкихъ матеріяхъ.

4). Живопись *прозрачными*, или такъ называемыми *акварельными*, т. е. водяными красками, приготовляемыми преимущественно изъ растительныхъ и, частію, изъ минеральныхъ и животныхъ веществъ, съ вишневымъ клеемъ, или и безъ онаго если означенныя вещества сами - по себѣ довольно клейки.

Для произведенія различныхъ колеровъ и тоновъ, краски сіи разводятъ съ большимъ или меньшимъ количествомъ воды (отъ чего вѣроятно онѣ и получили свое названіе) и пишутъ оными на бѣлой бумагѣ, которая, просвѣчивая по мѣрѣ прозрачности ихъ, замѣняетъ, нѣко-

торымъ образомъ, бѣлилы и опредѣляетъ постепенность тоновъ, тѣней и свѣта. — Есть два способа рисовать водяными красками: одинъ состоитъ въ простомъ разцвѣчиваніи, по предварительномъ проложеніи главныхъ тѣней и полутѣней тушью, сепіею, или иною подобною краскою, и извѣстенъ у Французовъ подъ названіемъ Lavis; этотъ способъ есть самый легкій, но, вмѣстѣ, и самый несовершенный, болѣе пригодный только для архитектурныхъ и сему подобныхъ чертежей. Другой способъ, употребляемый собственно живописцами, состоитъ въ накладываніи тѣней вмѣстѣ съ чистыми колерами, безъ всякой подготовки. — Контуры въ акварельной живописи обводятся обыкновенно свинцовымъ карандашемъ, или перомъ; а бумага, для того, чтобы оная, отъ безпрестаннаго намачиванія жидкими красками, некоробилась, особенно если она весьма тонка, натягивается на деревянную доску или на раму.

5). *Миніатурная* живопись, заимствовавшая наименованіе свое отъ minium — красной краски, которою въ древности и въ средніе вѣка дѣлаемы были заглавныя буквы и виньеты въ рукописяхъ. Нынѣ живопись эта употребляется преимущественно для небольшихъ портретовъ и сему подобныхъ изображеній на слоновой кости, на пергаментѣ, на особой весьма гладкой бумагѣ, извѣстной подъ названіемъ Бристольской и кос-

тяной и с. п. — гвашевыми красками или водяными и гвашевыми вмѣстѣ. Главное же отличіе этой живописи отъ акварельной и гвашевой, состоитъ въ томъ, что въ оной краски не размываются, и накладываются не штрихами, но мелкими точками.

6). *Живопись масляными красками*, приготовляемыми изъ разныхъ земель и камней, на орѣховомъ, льняномъ или маковомъ маслѣ.

Древнимъ эта живопись вовсе не была извѣстна и введена въ употребленіе, по мнѣнію однихъ, въ XV столѣтіи Фламандцемъ *Фанъ-Эйкомъ* (или *Фанъ-Брюгге*) а по мнѣнію другихъ, еще въ XI столѣтіи. Во всякомъ случаѣ, если Фанъ-Эйкъ и не былъ изобрѣтателемъ этого рода живописи, то, по крайней мѣрѣ, ему принадлежитъ честь усовершенствованія оной. — Венеціянскій художникъ *Джіованни-Беллини*, узнавъ секретъ составлять масляныя краски отъ ученика или помощника Фанъ-Эйкова — *Антоніо* (Antoniello da Messina) первый, послѣ Фанъ-Эйка, воспользовался этимъ изобрѣтеніемъ и сообщилъ оное своимъ ученикамъ; такимъ образомъ, живопись сія перешла изъ Венеціи въ прочія страны Италіи и весьма скоро распространилась повсюду. Сначала масляными красками писали только на деревянныхъ доскахъ, потомъ на мѣдныхъ, наконецъ на стеклѣ, грубой тафтѣ, холстѣ и другихъ сему подобныхъ матеріяхъ; нынѣ же употребляютъ

для сего преимущественно дерево, мѣдь, бумагу и, особенно, холстъ.

Эта живопись имѣетъ рѣшительное преимущество предъ всякою другою не только въ отношеніи къ механической отдѣлкѣ, но и въ отношеніи къ эффекту картинъ. Такъ между прочимъ, одно изъ важныхъ достоинствъ масляныхъ красокъ состоитъ въ томъ, что онѣ, однажды высохнувъ, держатся весьма крѣпко и потому представляютъ художнику возможность поправлять написанное и *ласировать*, т. е. накладывать одинъ слой красокъ на другой, такъ, чтобы нижній просвѣчивалъ сквозь верхній, и сообщать, такимъ образомъ колерамъ большій блескъ и силу или смягчать излишнюю рѣзкость оныхъ. Кромѣ сего, вязкость масляныхъ красокъ дозволяетъ стушевывать ихъ съ чрезвычайною мягкостію и соблюдать надлежащую постепенность въ тонахъ, свѣтѣ и тѣняхъ; наконецъ, яркость, чистота и свѣжесть масляныхъ красокъ дозволяютъ изображать съ обворожительною правдою многіе предметы природы, вовсе недоступные для прочихъ родовъ живописи. По симъ причинамъ, масляная живопись всегда пользовалась особеннымъ уваженіемъ славнѣйшихъ художниковъ и нынѣ употребляется предпочтительно предъ всякою другою.

7). Живопись *пастельными* или *сухими красками* составляетъ нѣчто среднее между живописью

и рисованіемъ, ибо производится красками, имѣющими видъ и свойство карандашей. Названіе *пастельныхъ* получили сіи краски отъ Италіянскаго слова pastello (pasta, тѣсто), потому, что для приготовленія оныхъ составляютъ родъ тѣста изъ разныхъ земель, съ извѣстнымъ количествомъ нѣкоторыхъ клейкихъ веществъ; а *сухими* потому, что ихъ употребляютъ безъ всякой примѣси жидкихъ веществъ.

По свѣжести и яркости сихъ красокъ, легкости самой работы оными и удобности стушевывать ихъ съ особенною мягкостію, — пастельная живопись заслуживаетъ предпочтеніе предъ нѣкоторыми изъ вышеописанныхъ родовъ; но, къ сожалѣнію, до такой степени не прочна, что, не смотря ни на какія предосторожности, весьма легко осыпается, покрывается плѣсенію отъ малѣйшей сырости и вовсе не можетъ быть очищаема отъ пыли. Для отвращенія сихъ важныхъ недостатковъ, придумываемы были разные способы, изъ коихъ болѣе прочихъ заслуживаетъ вниманія способъ Французскихъ художниковъ *Латура* и *Лоріо* и Нѣмецкаго живописца *Рейфенштейна*. Первый изъ этихъ способовъ состоитъ въ укрѣпленіи оконченныхъ пастельныхъ картинъ клейкимъ паромъ, для произведенія коего водятъ, въ нѣкоторомъ разстояніи отъ картины, широкую кисть намоченную составомъ изъ рыбьяго клея съ виннымъ спиртомъ, и въ тоже время

раскаленное желѣзо; другой способъ состоитъ въ сообщеніи большей твердости самымъ краскамъ, соединеніемъ оныхъ съ воскомъ и оленьимъ жиромъ, и въ замѣненіи бумаги, или пергамента, на которыхъ обыкновенно пишутъ пастелями, — полотномъ, которое напитывается масломъ и посыпается истолченнымъ въ порошокъ стекломъ. Всѣ сіи способы, однакоже, крайне затруднительны и вообще мало отвѣчаютъ цѣли, а потому и рѣдко употребляются художниками; обыкновенно же сохраняютъ пастельныя картины подъ стекломъ.

Изобрѣтеніе пастельной живописи нѣкоторые приписываютъ *Тилю* (Thiel, род. въ Эрфуртѣ въ 1685 + 1752), другіе Данцигской уроженкѣ *Гейдъ* (род. 1688 + 1753); иные же относятъ введеніе оной въ употребленіе къ гораздо отдаленнѣйшему времени, именно къ XV столѣтію.

Подробнѣйшія свѣдѣнія о разныхъ родахъ живописи, исчисленныхъ въ этой главѣ, можно найти: въ словаряхъ *Миллена*, *Пернетти*, *Зульцера*; въ нѣкоторыхъ особыхъ сочиненіяхъ, каковы напр. *Ченнино-Ченнини* Modo di lavare a fresco, a tempra, a colla, a gomma etc. 1437. — *Вильгельма Гере* (Goere) Rechter Gebrauch der Wasserfarben, 1678. — Дѣвицы *Перро* (Perrot) Traité de la miniature 1725. — de la peinture à l'huile, ou des procédés materiels dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours. — *Мериме* (Mérimée) 1830, — Traité théorique et pratique sur l'art

de faire et d'appliquer les vernis, *Тенгри* (Tingry) 1803. — *Гюнтера* (Günther) praktische Anleitung zur Pastelmahlerei, 1792. Elements of painting with crayons *Росселя* 1772. *Лангле-де-Лонгвилля* (Langlois de Longueville) краткое руководство къ миніатюрной живописи, гвашевыми и водяными красками, 1836; также въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ вообще о разныхъ родахъ живописи, каковы напр. Traité de la peinture *Бернарда-дю-Пюи-де-Греза* (Du Puy de Grez) 1699; Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture *Бувье* (Bouvier) 1827; въ журналѣ, издававшемся въ 1787 году *дю-Пеномъ де-Бланшери;* въ 1-мъ томѣ Dictionnaire de l'industrie; въ Journal Encyclopedique 1780 года и проч.

ГЛАВА X.

О живописи на стеклѣ, объ эмали и мозаикѣ.

Исчисливъ въ предъидущей главѣ всѣ роды живописи, составляющіе предметъ занятія собственно художниковъ, необходимо упомянуть также и о другихъ важнѣйшихъ родахъ этого искуства требующихъ особыхъ техническихъ пріемовъ и болѣе ремесленнаго исполненія, именно: *о живописи на стеклѣ*, объ *эмали* и *мозаикѣ*.

Не смотря на ученыя изслѣдованія, дошедшихъ до насъ произведеній живописи на стеклѣ, *Бол-*

детти, *Буонаротти*, *Біанкони* и мн. др. опредѣлить настоящую эпоху изобрѣтенія этого искусства весьма трудно; одни приписываютъ оное нѣкоторому Марсельскому живописцу, жившему въ Римѣ во время Юлія II; другіе Голландцу *Арнольду Горту* (Arnold Hort); но весьма вѣроятно, что оно было извѣстно гораздо прежде, ибо сообщать стеклу различные цвѣта умѣли еще Древніе, и до насъ дошло нѣсколько остатковъ такой живописи относящихся къ X и къ XI столѣтіямъ. Особенно въ большомъ употребленіи была эта живопись въ средніе вѣка, для украшенія оконъ въ замкахъ и церквахъ, и производилась или прозрачными красками на бѣломъ стеклѣ, которое потомъ, для сообщенія краскамъ большей прочности, накаляли, или еще чаще, составляема была изъ отдѣльныхъ цвѣтныхъ стеколъ, которыя вырѣзывались по контурамъ фигуръ и соединялись свинцовыми пластинками. Въ Миланской Каѳедральной церкви и во многихъ другихъ зданіяхъ Италіи, Франціи, Германіи и проч. сохранются доселѣ цѣлыя Историческія картины, сдѣланныя подобнымъ способомъ. Въ последствіе живопись эта была забыта и только весьма недавно начала снова входить въ употребленіе. Краски для этой живописи приготовляются изъ металлическихъ веществъ, растираются на маслѣ, на лакѣ, или на скипидарѣ, и употребляются или точно также какъ въ обы-

кновенной живописи, или въ соединенiи съ особеннаго рода плавкимъ веществомъ, извѣстнымъ подъ названiемъ *флусса* (Fluß). Въ послѣднемъ случаѣ, онѣ укрѣпляются на стеклѣ помощiю огня и разнятся отъ эмалевыхъ только своею прозрачностiю.

Эмаль есть, собственно, непрозрачный флуссъ, т. е. особенно плавкое стекло, соединенное съ какимъ-либо металлическимъ пигментомъ; но въ техническомъ значенiи, подъ названiемъ Эмали разумѣютъ обыкновенно родъ флуссовой глазуры, наводимой на вещества способныя накаляться и выдерживать извѣстную степень жара, не приходя въ состоянiе плавкости, каковы напр. обожженная глина, фаянсъ, фарфоръ, металлы и с. п.

Искусство приготовлять такое стекло и сообщать оному различные цвѣта было извѣстно еще Древнимъ и, въ теченiе среднихъ вѣковъ, было особенно распространено на Востокѣ; за всѣмъ тѣмъ, писать на эмали, или точнѣе, на эмалевомъ грунтѣ, начали не прежде первой половины XVI столѣтiя; до этогоже времени, эмаль употреблялась только для мозаикъ, или въ замѣну драгоцѣнныхъ камней и для монохромныхъ украшенiй на глиняныхъ и металлическихъ сосудахъ, оружiи, конской сбруѣ и с. п. Усовершенствованiю сего искусства особенно способствовали: Французскiй золотыхъ-дѣлъ-мастеръ *Тутенъ* (Toutin) изобрѣтенiемъ (въ 1632 году) способа

дѣлать эмалевыя изображенія на отдѣльныхъ металлическихъ досчечкахъ и, въ послѣдствіе *Грибеленъ*, *Дубье*, *Вокеръ*, *Шартье* и *Петито*, изъ которыхъ послѣдній особенно прославился эмалевыми портретами.

Нынѣ, эмалевая живопись служитъ преимущественно для украшенія разныхъ галантерейныхъ вещей табакерокъ, перстней, браслетъ и с. п. и производится на золотѣ, или на мѣди, слѣдующимъ образомъ:

Досчечку, на которой намѣреваются писать, покрываютъ прежде всего эмалевымъ грунтомъ; для этого ее посыпаютъ бѣлымъ эмалевымъ порошкомъ, сначала съ той стороны, которая должна остаться безъ живописи, и накаляютъ до того, чтобы порошекъ расплавился; послѣ этого наводятъ, точно такимъ же образомъ, но нѣсколько болѣе толстый и болѣе плавкій слой эмали на лицевую сторону, и на сей послѣдней пишутъ, также какъ на стеклѣ, металлическими пигментами, приготовляемыми съ флуссомъ, которые растираютъ на водѣ, или на лавандовомъ маслѣ. Контуры обводятъ, обыкновенно, темно-красною краскою изъ купороса и селитры, или желѣзною ржавчиною (потому, что вещества сіи несмѣшиваются съ прочими красками) и, если живопись не требуетъ большой окончательности, подвергаютъ оную плавкѣ только одинъ разъ; въ противномъ же случаѣ, досчечку накаляютъ каждый

разъ по наложеніи новаго слоя красокъ, и усиливаютъ колера постепенно, соблюдая, чтобы верхніе слои плавились при меньшей степени жара, нежели нижніе, для того, чтобы краски не сливались.

Вотъ главныя основанія эмальной живописи, довольно трудной и несовершенной, по недостатку многихъ колеровъ, особенно необходимыхъ для полутоновъ, и по причинѣ измѣнчивости красокъ отъ дѣйствія огня; впрочемъ, послѣдній изъ сихъ недостатковъ нынѣ отчасти устраненъ открытіемъ, такъ называемыхъ, *огнепостоянныхъ* красокъ, т. е. неизмѣняющихся въ огнѣ.

Такимъже почти образомъ производится живопись на *фарфорѣ*, на *фаянсѣ* и, вообще, на всѣхъ веществахъ, на которыя можно навести грунтъ, подходящій свойствами своими къ эмали.

Мозаикою называется живопись, для которой, въ замѣну красокъ, употребляются кусочки цвѣтнаго стекла, эмали, разныхъ камней, дерева и другихъ подобныхъ веществъ, соединяемые на плоскости особою мастикою.

Наименованіе *мозаики* производятъ нѣкоторые отъ слова musivum, употреблявшагося у Римлянъ для означенія подобнаго рода работъ и заимствованнаго отъ Греческаго слова Musa (т. е. красота, изящество), а другіе отъ слова museum (т. е. гротъ посвященный Музамъ), потому, что первыя древнія мозаики найдены были въ подоб-

ныхъ гротахъ; наконецъ, третьи производятъ оное отъ mousakion,—наименованія, подъ которымъ мозаичное искуство перешло въ новѣйшее время изъ Византіи въ Италію.

Искуство сіе, бывшее извѣстнымъ, какъ полагаютъ, еще въ глубокой древности Вавилонянамъ и Финикіянамъ и усовершенствованное Греками, употреблялось въ древности, сначала только для половъ, а потомъ также для украшенія стѣнъ и сводовъ въ зданіяхъ. Послѣ паденія Западной Имперіи въ V столѣтіи, мозаика долгое время сохранялась только у Византійскихъ Грековъ, и стала входить снова въ употребленіе въ Западной Европѣ не прежде XI столѣтія; въ это время, однакоже, мозаическая живопись имѣла уже весьма мало тѣхъ достоинствъ, которыми отличалась у Древнихъ, и первый шагъ къ улучшенію этого искуства былъ сдѣланъ только въ XIII столѣтіи Италіянцемъ *Тафи* (род. около 1213 ✝ 1294) ученикомъ Византійскаго Грека *Аполлоніуса*, занимавшагося украшеніемъ церкви Св. Марка, въ Венеціи; особенноже много способствовали усовершенствованію этого искуства: *Паоло - Розетти* и *Франческо - Цукки*, украсившій мозаичными изображеніями, въ 1603 году, по повелѣнію Папы Климента III, внутренность купола церкви Св. Петра въ Римѣ; также, жившій въ этомъ же столѣтіи, Піемонтской художникъ *Джіованъ-Батиста-Кал-*

ландри (род. 1586 + 1644) изобрѣтенiемъ особенно прочной мастики и, наконецъ, *Пiетро-Паоли-Кристофорисъ* и *Матiоли*, изъ коихъ первый учредилъ, въ началѣ XVIII столѣтiя, понынѣ существующую въ Римѣ, школу мозаичнаго искуства, а второй, въ 1730 году, нашелъ способъ дѣлать яркаго цвѣта красное стекло.

Нынѣ Мозаичныя работы большаго размѣра производятся слѣдующимъ образомъ: Прежде всего составляютъ плоскость изъ гладкихъ камней, укрѣпленныхъ на желѣзномъ каркасѣ; потомъ, на плоскость эту накладываютъ особенную мастику, дѣлающуюся въ короткое время столь же твердою какъ камень, и въ эту мастику, покуда она еще мягка, вставляютъ, соображаясь съ картиною, служащею оригиналомъ, куски цвѣтнаго стекла, имѣющiе видъ кубовъ большей или меньшей величины, смотря по требующейся тонкости въ отдѣлкѣ, и, наконецъ, если картина предназначается для того, чтобъ быть разсматриваемою вблизи, ее полируютъ; въ противномъ же случаѣ, оставляютъ поверхность оной шероховатою, дабы отраженiе свѣта не препятствовало эффекту колеровъ.

Такимъ же образомъ дѣлаются и малыхъ размѣровъ мозаики, служащiя для украшенiя столовъ, табакерокъ, печатей, перстней и с. п., съ тою только разницею, что для сего употребляются

по большей части, вмѣсто кубическихъ кусочковъ, плоскія полоски.

Въ новѣйшее время нашли также способъ распиливать мозаики параллельными плоскостями, такъ, что изъ одной мозаики можно получить нѣсколько совершенно одинаковыхъ. Изобрѣтеніе это приписываютъ Урбинскому художнику *Помпео-Савини.*

Приготовляемыя вышеописанными способами мозаики, обыкновенно называются *Римскими;* но есть еще и другаго рода мозаики, именуемыя *Флорентинскими*, или lavoro di commesso, имѣющія нѣкоторое сходство съ древними lithostroton, и opus tesselatum. Эти мозаики составляются изъ драгоцѣнныхъ, твердыхъ и другихъ разноцвѣтныхъ камней, каковы напр. сердоликъ, дендритъ, лаписъ-лазули, агатъ и с. п. и иногда шлифуются плоско, а иногда обдѣлываются полурельефно. Такъ какъ камни сіи сами-по-себѣ уже нерѣдко представляютъ требующіеся оттѣнки, то и могутъ быть вставляемы въ картину довольно большими кусками для изображенія цѣлыхъ предметовъ, или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторыхъ частей; само-собою разумѣется, однакоже, что этимъ способомъ могутъ быть изображаемы только весьма немногіе предметы, т. е. цвѣты, плоды и с. п. Въ Галлереѣ и въ церкви Санъ-Лоренцо во Флоренціи есть превосходныя по своей цѣнности и отдѣлкѣ украшенія этого рода.

Къ мозаичной же живописи слѣдуетъ отнести и *Тарзію* (по Итал. Tarsia, по Франц. Marqueterie) или искуство дѣлать орнаменты изъ разноцвѣтнаго дерева на полахъ, на мебели и с. п.

Сочиненія, въ которыхъ можно почерпнуть подробнѣйшія свѣдѣнія о различныхъ родахъ живописи, описанныхъ въ этой главѣ, суть: о живописи на стеклѣ: Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, trovati ne cimeteri di Roma etc. соч. *Боуонаротты*, 1716;—Raccolta e spiegazione delle sculture e pitture sagre, estratte da cimeteri di Roma etc. соч. *Боттари*, 1746;—Origine de l'art de la Peinture sur verre 1693;—l'Arte vetraria, соч. *Нери*; это сочиненіе переведено на Французскій языкъ Г. *Мерре* (Merret) и дополнено замѣчаніями *Кункеля*, Парижъ 1752 года. Изъ новѣйшихъ же сочиненій особеннаго вниманія заслуживаетъ: Geschichte der Glasmalerei &c. соч. *Гессерта*, 1839. — объ Эмали: Traité pratique des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcelaine, précédé de l'art de peindre, sur l'email соч. *Монталіи* (d'Arclais de Montamy), 1765;—l'Art du feu, ou de peindre en émail, соч. *Феррана* (Jacq Phil. Ferrand) 1721;— l'Art de la verrerie *Годикура* (Haudicourt). По части мозаики могутъ съ особенною пользою служить: краткое извлеченіе, на Французскомъ языкѣ *де-Віелля* (de Vielle), изъ сочиненій *Чампини* и *Фуріетти*, писанныхъ на Латинскомъ; описанія различныхъ древнихъ мо-

занкъ Гг. *Геффелейна* (Haffelin), *Аббата-Бартелеми*, *Кирхера*, *Монфокона*, *Висконти*; особыя роководства къ этому искуству, каковы напр. *Фужеру-де-Бондеруа* (Fougeroux de Bonderoy), Traté sur la fabrique des mosaiques, 1770; и наконецъ различные художественные словари.

ГЛАВА XI.

О происхожденіи гравированія и о главнѣйшихъ эпохахъ этого искуства.

О началѣ искуства гравированія, достовѣрнаго ничего неизвѣстно; полагаютъ, однакоже, что первые опыты онаго состояли въ вырѣзываніи фигуръ на деревянныхъ доскахъ для печатанія игорныхъ картъ, введенныхъ въ первый разъ въ употребленіе, по мнѣнію однихъ во Франціи при Карлѣ V, а по мнѣнію другихъ въ Германіи еще до 1300 года. Нѣкоторые же писатели и, между прочимъ, Кав. *Тирабоски*, основываясь на одной хроникѣ, въ которой упоминается объ игрѣ въ карты, соглашаясь, что гравированіе на деревѣ было извѣстно прежде 1299 года, приписываютъ честь изобрѣтенія онаго Италіи. Весьма можетъ статься однакоже что первыя игорныя карты были не гравированныя, но рисобанныя перомъ, подобно тѣмъ, которыя упо

треблялись въ Миланѣ во время Филиппа Висконти. По крайней мѣрѣ, первое Историческое свидѣтельство, въ которомъ ясно и положительно упоминается о гравированныхъ фигурахъ и картахъ, есть декретъ, изданный Венеціянами въ 1441 году, и всѣ образцы подобныхъ картъ, сохраняющіеся въ различныхъ музеумахъ, относятся только къ XV столѣтію.

Какъ бы то ни было, впрочемъ, достовѣрно, что искуство гравированія на деревѣ, до начала XVI столѣтія, находилось въ весьма несовершенномъ состояніи и ограничивалось только грубыми изображеніями предметовъ Библейской Исторіи, съ вырѣзанными, также на деревѣ, истолкованіями, которыя подали мысль *Гуттенбергу* къ изобрѣтенію подвижныхъ литтеръ для книгопечатанія. Въ XVI же столѣтіи, искуство сіе, доведенное уже до значительной степени совершенства *Доминикомъ-делле-Греке*, *Кампаніолою*, *Гуго-да-Карпи*, *Галлендорферомъ*, *Кулембахомъ*, *Дюреромъ*, *Альторферомъ* и проч. начало распространяться; но вскорѣ должно было уступить мѣсто гравированію на мѣди, представлявшему несравненно болѣе удобства къ выполненію художественныхъ предметовъ.

Что касается до сего послѣдняго рода гравированія, то изобрѣтеніе онаго обыкновенно приписываютъ Флорентинскому золотыхъ-дѣлъ-мастеру *Мазо-Финигеверра*, жившему въ XV сто-

лѣтіи, который, занимаясь преимущественно украшеніемъ различныхъ металическихъ издѣлій, *чернядью*, извѣстной у Италіянцевъ подъ названіемъ *Ніелло*, имѣлъ обыкновеніе, приготовленныя, для наполненія чернядью, насѣчки натирать предварительно черною масляною краскою и отпечатывать ихъ по нѣскольку разъ на мокрую бумагу, для того, чтобы лучше видѣть какихъ поправокъ требуетъ нарѣзанный имъ рисунокъ. Примѣру Финигверры послѣдовали: *Балдини*, *Боттичелли*, *Полайоло* и другіе Флорентинскіе Ніеллаторы и, такимъ образомъ, положено было основаніе настоящему гравированію, которое потомъ ввели въ употребленіе *Мантенья* въ Римѣ и *Ванъ-Клефъ* въ Голландіи. Отпечатки сихъ первыхъ Ніеллаторовъ сохраняются понынѣ во многихъ музеумахъ и вообще представляютъ весьма много сходства съ рисунками сдѣланными перомъ.

Послѣ сихъ первыхъ опытовъ, для которыхъ употреблялись только металлы мягкіе, каковы напр. серебро, олово и с. п. начали употреблять мѣдь и печатать посредствомъ валька и пресса, приспособляя къ этому сначала мокрое сукно, а потомъ войлокъ и, наконецъ, стали употреблять для печатанія краски различныхъ цвѣтовъ, особенно же синеватую. Къ числу замѣчательнѣйшихъ памятниковъ гравированія на мѣди этой второй эпохи, сохраняющихся въ разныхъ мѣстахъ, при-

надлежатъ: пятьдесятъ игорныхъ картъ, награвированныхъ, какъ полагаютъ, *Мантеньемъ*; нѣкоторыя изображенія въ книгахъ того времени, каковы напр. Il monte santo di Dio; La commedia divina di Dante; Географія Птоломея и нѣкоторыя Географическія карты.

Наконецъ, въ третью и послѣднюю эпоху сего искуства, которую *Ланци* начинаетъ со времени введенія въ употребленіе усовершенствованнаго печатнаго станка и упрощенія механизма самаго искуства, гравированіе пошло быстрыми шагами впередъ, и въ эту эпоху являются уже гравюры съ Рафаэлевыхъ картинъ: *Марка-Антоніо-Раймонди*, *Джорджіо-Гизи*, *Марка Равенскаго*, *Пармиджанина*, *Августина-Карачи* и проч.

Начиная съ этого времени, гравированіе стало постоянно болѣе распространяться и совершенствоваться; многіе новые методы вошли въ употребленіе и повсюду начали появляться отличнѣйшіе художники, изъ коихъ иные были вмѣстѣ и живописцы. Къ числу особенно заслуживающихъ вниманія Италіянскихъ художниковъ этого періода принадлежатъ: *Сальваторъ-Роза*, *Джіо-Кастиліоне*, *Пьетро-Санта-Бартоли*, *Бернардъ-Каналлетто*, *Франческо-Бартолоцци*, *Джіованни-Вольпато*, *Луиджи-Скіавонетти*, знаменитый *Рафаэль Моргенъ*—учитель Вольпато, *Іосифъ-Лонги*, *Тоски*. въ Голландіи въ тоже время славились: *Гольцъ*, *Мюллеръ*, *Форстерманъ*, *Больсвертъ*, *Рембрандтъ*,

Корнелій-Вишеръ и *Эделингъ*; въ числѣ граверовъ нѣмецкой школы: *Іаковъ-Бинкъ*, *Гейнрихъ-Альдегреверъ*, *Эрнстъ-Дитрихъ*, *Георгъ-Шмидтъ*, *Баръ*, *Іоганъ-Мюллеръ*, а Франція гордится именами: *Одрана*, *Боссе*, *Бломерта*, *Н. Пуссеня*, *Нантеля*, *П. Древс*, *А. Массона*, *Н. Дориньи*, и *К. Бервика*. Немного позже начали появляться также отличные граверы и у Англичанъ; таковы напр. *Смитъ*, *Бикгамъ*, *Вертю*, *Странге*, *Вулетъ* и *Бойдель*.

ГЛАВА XII.

О различныхъ способахъ гравированія на мѣди и на деревѣ.

Гравированіе есть собственно искуство изображать формы, свѣтъ и тѣнь различныхъ предметовъ, на нѣкоторыхъ твердыхъ веществахъ, нарѣзываніемъ или вытравливаніемъ на нихъ штриховъ, точекъ и проч., для размноженія такихъ изображеній посредствомъ оттпечатковъ (эстамповъ) на бумагѣ и с. п.

Способы гравированія весьма различны, но какъ цѣль наша есть только дать общее понятіе объ этомъ искуствѣ, то мы и ограничимся здѣсь описаніемъ однихъ главныхъ родовъ онаго, т. е. гравированія *на мѣди* (или также *на стали*) и гравированія *на деревѣ*.

1). Гравированіе на мѣди *въ штрихъ*, *крѣпкою водкою:* для этого покрываютъ мѣдную доску тонкимъ слоемъ особаго, такъ называемаго, граверваго лака, и закоптивъ оный на свѣчкѣ или на лампѣ, выцарапываютъ на немъ требующееся изображеніе граверною иглою; а потомъ наливаютъ на доску крѣпкой водки, смѣшанной (для уменьшенія излишней ѣдкости ея) съ водою; составъ сей, выѣдая выцарапанныя черты до извѣстной глубины, дѣлаетъ оныя способными къ принятію печатной краски и, такимъ образомъ, черты сіи выходятъ при оттискѣ на бумагѣ, между тѣмъ какъ всѣ прочія мѣста, предохраненныя отъ дѣйствія водки лакомъ, остаются бѣлыми. Этотъ способъ гравированія употребляется, большею частію, для эскизовъ и, вообще, только для предметовъ нетребующихъ особенно тщательной отдѣлки.

2). Гравированіе на мѣди *въ штрихъ*, *безъ крѣпкой водки* (Taille douce). Въ этомъ случаѣ, сначала обводятъ всѣ главныя очертанія граверною, такъ называемою, *сухою иглою*, а потомъ употребляютъ для штриховъ другой инструментъ, называемый *грабштихомъ* (гравчикъ). Этотъ способъ гравированія есть, можетъ быть, самый совершенный, но, вмѣстѣ, и самый трудный.

3). Третій родъ гравированія состоитъ изъ соединенія двухъ вышеприведенныхъ, т. е. изо-

бражаемый предметъ только подготовляютъ крѣпкой водкой, а оканчиваютъ грабштихомъ. Такъ гравировали: *Авг. Каррачи*, *Вишеръ*, *Одранъ*, *Фрей*, *Вулетъ*, *Р. Моргенъ*, *Лонги*, и нынѣ этотъ способъ употребляется почти всѣми лучшими граверами.

4). Гравированіе mezza-tinta, (manière noire) или *подъ растушку*, производится совершенно противуположно вышеприведеннымъ способамъ, ибо тамъ граверъ достигаетъ эффекта постепеннымъ затѣненіемъ доски, а здѣсь, напротивъ, доска приготовляется такимъ образомъ, что онъ долженъ снимать съ нея тѣнь, дабы мало-по-малу дойти до самыхъ сильныхъ свѣтовъ. Съ этою цѣлію, доску разчерчиваютъ сначала въ разныхъ направленіяхъ, помощію зубчатаго инструмента, имѣющаго нѣкоторое сходство съ употребляемымъ для линованія нотной бумаги, такъ, чтобы отъ пересѣченія проведенныхъ линій, образовались самыя мелкія точки; потомъ, на приготовленный такимъ образомъ грунтъ, предназначаемый для изображенія на бумагѣ самыхъ темныхъ тѣней, проводятъ контуръ и, наконецъ, посредствомъ постепеннаго соскабливанія грунта *шаберомъ* (особымъ гравернымъ рѣзцомъ), доходятъ сначала до полутѣней и потомъ до самыхъ яркихъ свѣтовъ. Эстампы, гравированные этимъ способомъ, совершенно уподобляются рисункамъ, сдѣланнымъ растушкою; но доски имѣютъ тотъ важный

недостатокъ, что выдерживаютъ весьма мало оттисковъ.

5). Гравированіе подъ растушку подало поводъ къ изобрѣтенію *гравированія для печатанія разными красками.* Одинъ изъ первыхъ художниковъ доведшихъ этотъ способъ гравированія до нѣкоторой степени совершенства былъ *Ле-Блонъ* (Le-Blond). Онъ употреблялъ для сего три мѣдныя доски, приготовленныя подъ растушку, на которыхъ изображалъ одинъ и тотъже предметъ и, по наведеніи, на каждую изъ нихъ порознь, одной изъ трехъ цѣльныхъ красокъ (couleurs primitives) т. е. красной, желтой и синей, отпечатывалъ одну послѣ другой, отъ чего и выходили на бумагѣ всѣ требующіеся тоны. Въ послѣдствіе, изобрѣтеніе это усовершенствовалъ еще болѣе *Деготи* и, вмѣсто трехъ досокъ, употреблялъ уже семь. Такъ сдѣланы многіе превосходные эстампы Французскихъ художниковъ, изображающіе растенія, цвѣты, плоды, портреты и с. п.

6). Гравированіе на мѣди *пунктировкою*, въ подражаніе рисункамъ сдѣланнымъ карандашемъ, изобрѣтеніе коего приписываютъ *Яну-Лутмъ*, жившему въ первой половинѣ XVII столѣтія, называлось сначала opus mallei, ибо производилось наколачиваніемъ точекъ, помощію граверной иглы и молотка; но потомъ, молотокъ и иглу замѣнили зубчатымъ инструментомъ, производящимъ по нѣскольку пунктовъ вдругъ, а для сообщенія

работѣ большей ровноты и мягкости, стали подготовлять оную крѣпкою водкою. — Въ этомъ родѣ, особенно превосходны эстампы Италіянца *Бартолоцци* и Французскаго художника *Демарто.*

7). Гравированіе на мѣди, *въ подражаніе рисункамъ, сдѣланнымъ кистію*, болѣе извѣстное у художниковъ подъ названіемъ *аква-тинты* (aquatinta) и усовершенствованное въ Англіи, производится различными способами, самый употребительный изъ коихъ состоитъ въ слѣдующемъ: Граверъ имѣетъ особаго устройства ящикъ, въ который, прежде всего, всыпаетъ мелко истертой смолы и трясетъ оный до тѣхъ поръ, покуда смола не превратится въ самую тонкую пыль; послѣ этого онъ вдвигаетъ въ сдѣланное параллельно дну ящика узкое отверзтіе, назначенную для гравированія мѣдную доску, на которой долженъ быть уже прежде сдѣланъ контуръ крѣпкою водкою, и, давъ время носящейся въ ящикѣ смоляной пыли осѣсть на сію доску, болѣе или менѣе тонкимъ слоемъ, вынимаетъ ее изъ него, нагрѣваетъ нѣсколько, чтобы болѣе укрѣпить на ней приставшія частицы смолы и, наконецъ, обливаетъ крѣпкою водкою, отъ дѣйствія которой въ промежуткахъ смоляныхъ частицъ и образуются на мѣди мельчайшія углубленныя точки. Получивъ, такимъ образомъ, первый общій тонъ на доскѣ, — граверъ покрываетъ мѣста, которыя должны оставаться болѣе

свѣтлыми, лакомъ; травитъ доску снова и т. д. до тѣхъ поръ, покуда не получитъ всѣхъ требующихся тоновъ.

Въ замѣну смолы, лака и проч. иногда употребляютъ, для гравированія этого рода, также мелкій песокъ, соль и проч.

8). *Гравированіе на деревѣ,* требующее совершенно отличныхъ механическихъ пріемовъ отъ гравированія на мѣди и вообще на металлахъ, служитъ преимущественно для подражанія рисункамъ сдѣланнымъ перомъ или тушеваннымъ кистію. Для гравированія на манеръ рисунковъ перомъ, дѣлаютъ прежде всего, тушью или карандашемъ, на доскѣ (вырѣзанной изъ грушеваго, пальмоваго или инаго крѣпкаго дерева) требующійся рисунокъ и потомъ, помощію рѣзкихъ инструментовъ различной формы, всѣ мѣста, которыя должны выходить на отпечаткѣ свѣтлыми, углубляютъ, а прочія оставляютъ выпуклыми. — Этотъ родъ гравированія гораздо менѣе способенъ къ выполненію художественныхъ требованій, нежели гравированіе на мѣди; но за то болѣе можетъ выдерживать оттисковъ и представляетъ, сверхъ сего, еще то удобство, что эстампы можно отпечатывать помощію обыкновеннаго типографскаго станка. Преимущества сіи особенно способствовали усовершенствованію этого искусства въ новѣйшее время и подали поводъ къ изо-

брѣтенію такъ называемыхъ *политипажей*, служащихъ для украшенія текста въ книгахъ.

Гравированіе на деревѣ на манеръ рисунковъ кистію имѣетъ нѣкоторое сходство съ *меццатинтою* и изобрѣтеніемъ *Ле-Блонда*, ибо производится также на нѣсколькихъ доскахъ, т. е. на одной изъ нихъ вырѣзываютъ только контуръ и самыя сильныя тѣни; на другой полутѣни, а третья предназначается для изображенія бликовъ и свѣта. У Италіянцевъ гравированіе этого рода называется chiaro-scuro, а у Французовъ camayeu.

Такъ какъ всѣ вообще способы гравированія служатъ къ распространенію художественныхъ произведеній посредствомъ печатанія, то здѣсь кстати упомянуть также и о *литографированіи*, изобрѣтенномъ около 1792 года Богемцемъ *Зенефельдеромъ* и усовершенствованномъ въ послѣдствіе во Франціи *Энгельманомъ* и проч.

Подъ названіемъ литографированія разумѣется искусство производить изображенія на известковомъ камнѣ и дѣлать съ оныхъ отпечатки.

Съ этою цѣлію, на камнѣ рисуютъ, особеннаго состава, жирнымъ карандашемъ, или такого же свойства тушью, а потомъ, протравивъ рисунокъ, для разложенія нѣкоторыхъ составныхъ частей карандаша и туши, какою-либо кислотою, и напитавъ оный водою, наводятъ на него обыкновенную печатную краску, которая, по свойству

своему, съ водою несоединяется, но пристаетъ только къ мѣстамъ закрытымъ вышеупомянутыми жирными веществами. По приготовленіи такимъ образомъ рисунка, на камень накладываютъ бумагу и, помощію пресса, получаютъ отпечатокъ. — Кромѣ сего, на камнѣ можно гравировать; для этого, его покрываютъ тонкимъ слоемъ вишневаго клея и, выцарапавъ на немъ требующееся изображеніе иглою, покрываютъ всю поверхность онаго печатною краскою, а потомъ вишневый клей смываютъ съ него водою. Такимъ образомъ, мѣста, которыя были покрыты вишневымъ клеемъ, или на которыхъ краска не могла проникнуть до камня, остаются чистыми и на немъ изображаются только выцарапанныя черты. — Оттиски съ гравированныхъ симъ способомъ камней дѣлаются точно такъже какъ и съ камней литографованныхъ карандашемъ, тушью и проч.

Подробнѣйшія свѣдѣнія о предметахъ описанныхъ въ этой и предъидущей главахъ, можно найдти въ слѣдующихъ извѣстнѣйшихъ сочиненіяхъ:

Traité historique et pratique de la gravure en bois, *Папилiона*, 1766 г; Abrégé de l'origine et des progrès de la gravure en bois et en taille-douce, *Гумбера*, 1752; Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de la gravure en bois etc. *Фурнье*, 1758; Essay on the invention engraving and printing in

Chiaroscuro, *Джаксона*, 1754; Essai sur l'origine des cartes à jouer etc. *Брейткопфа*, 1784; — Traité des manières de graver en taille-douce etc, *А. Боссе*, 1643; Cominciamento e progresso dell arte dell' intaglio in rame etc *Балдинуччи*, 1686; Notizie storiche degli intagliatori etc. *Ганделлини*, 1767; Dictionnaire des graveurs etc. *Базана*, 1767; Resonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher, der Sammler und Liebhaber, *Фюэсли*, 1771; Principles of printing in imitation of painting, или искуство печатать портреты разными красками, *Ле-Блона*, 1772; Le pastel en gravure etc. *Боне*, 1769; Nouvelle manière de faire des gravures des differentes couleurs à la manière du déssin, *Биллерта* (Bylaert) и проч. 1773; Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei etc. *Алоиса-Зенефельдера*, 1818; Practische Anleitung zur Lithographie, *Лоренца-Колл* 1820; руководства къ литографированію *Энгельмана*, *Брего* и проч.

КОНЕЦЪ.




magist'
discipul'


iste flautolat


.pat. mat'.
fili'

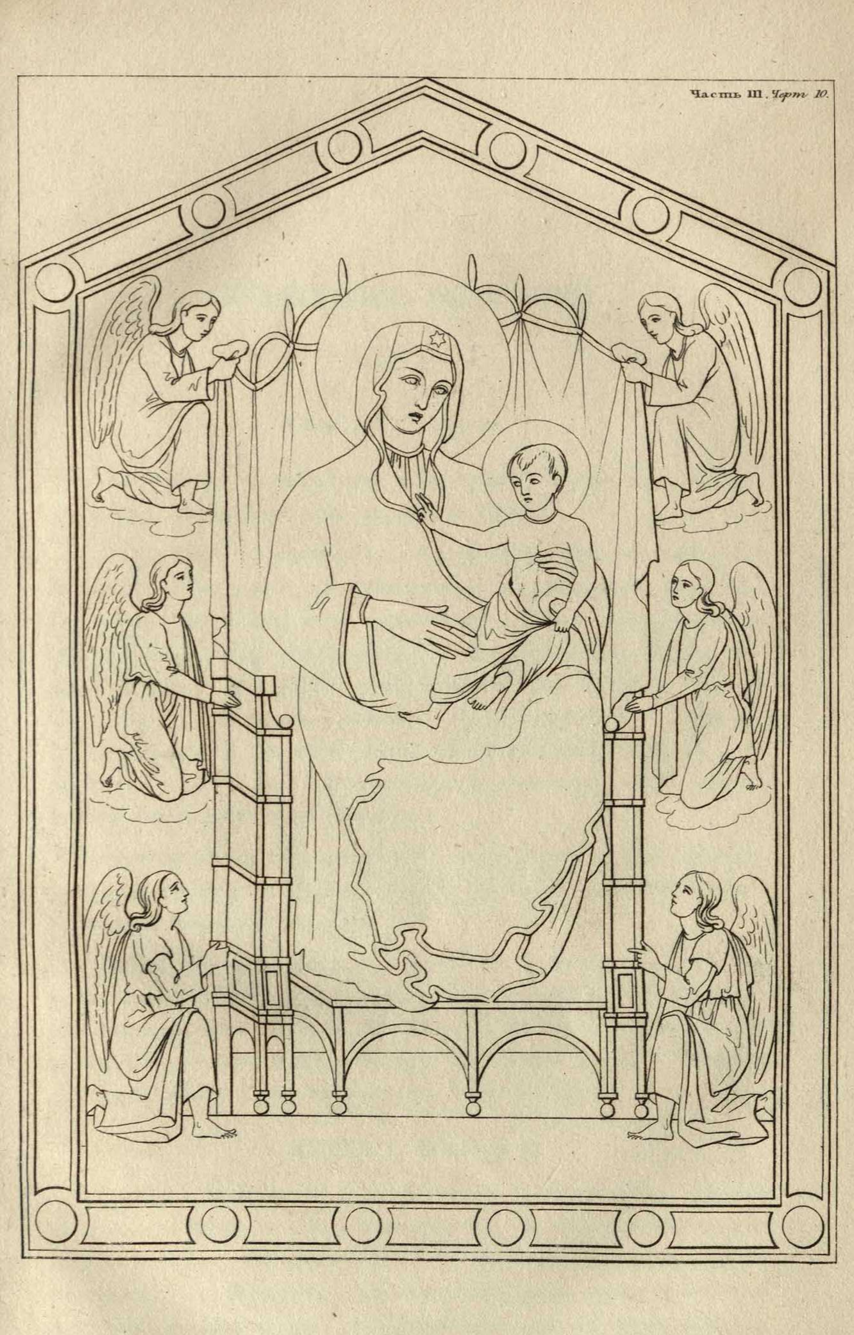

iste aucelat


ista femma ꝯphēdit istū iuvē,
⁊ ipe fugit.


ista ē meretrix
iste fugit meretrice


isti se
basant.


isti plangunt mor
tuum.


Часть III. Черт. 10.

ОБЪЯСНЕНІЕ ЧЕРТЕЖЕЙ.

КНИГА I, *Чертежъ* 1.

a.) Образецъ Архитектуры Египетской: *Храмъ въ Эспеть* — древнемъ Латополисѣ, въ верхнемъ Египтѣ.

b.) Образецъ Архитектуры Греческой лучшаго времени: *Пропилеи.* Зданіе сіе, заимствовавшее наименованіе свое отъ Греческаго слова propulaia, означающаго входъ, или преддверіе, составляло нѣкогда главный входъ въ *Акрополисъ*, или Аѳинскую цитадель. Построеніе онаго начато было, по свидѣтельству Плутарха, при Периклѣ, Зодчимъ *Мнезикломъ*, въ 437 году до Р. Х. и кончено въ пять лѣтъ. Несмотря на разрушеніе, въ которомъ зданіе сіе нынѣ находится, остатки онаго доселѣ возбуждаютъ удивленіе Зодчихъ. —

Представляемые здѣсь чертежи, какъ этого, такъ и другихъ зданій, заимствованы изъ Parallèle des édifices de tout genre, enciens et modernes, *Дюрана.*

c.) Образецъ Архитектуры новѣйшаго времени, послѣ эпохи возрожденія искуствъ: церковь Спасителя (del S. S. Redentore) въ Венеціи, почитаемая однимъ изъ превосходнѣйшихъ произведеній *Палладія.* Церковь сія построена въ 1578 году, въ память освобожденія Венеціи отъ моровой язвы.

КНИГА I, *Чертежъ* 2.

Образецъ Архитектуры Готической: *Каѳедральная церковь въ Реймсъ.* Церковь эта, построенная, по свидѣтельству *Дюрана*, въ 840, г. *Ромуальдомъ*, — Архитекторомъ Лудовика-набожнаго, перестроена, въ томъ видѣ какъ представлена и рисункѣ, послѣ пожара, разрушившаго оную въ 1210 году, — Архитекторомъ *Робертомъ* (умеръ въ 1311 году).

КНИГА I, *Чертежъ* 3.

Архитектурные ордены, или колонны: *Тосканская*, *Дорическая*, *Іоническая*, *Коринѳская* и *Сложная*, или *Композитъ*, съ принадлежностями ихъ, кои суть:

А. База піедестала.

В. Стулъ.

С. Карнизъ пьедестала.

D. База колонны.

Е. Фюстъ, или Стержень.

F. Капитель.

G. Архитравъ.

Н. Фризъ.

I. Карнизъ.

Послѣднія три части называются *Антаблементомъ*.

Мѣра, принятая для всѣхъ вообще орденовъ, называется *модулемъ* и составляетъ половину нижняго діаметра колонны.

Модуль орденовъ Тосканскаго и Дорическаго раздѣляется на 12 частей, именуемыхъ *партами*; а остальныхъ трехъ на 18 партъ. (См. объ Архитектурныхъ орденахъ, соч. Виніолы).

КНИГА II, *Чертежъ* 4.

Колоссальная Египетская статуя древнѣйшаго стиля, изображающая, по мнѣнію нѣкоторыхъ, *Мемнона*. Статуя сія находится близь Карнака, на западномъ берегу Нила, и составлена изъ многихъ кусковъ песчанаго, весьма крѣпкаго камня. Неподалеку отъ оной находится еще другая, совершенно подобная. Обѣ статуи имѣютъ въ вышину около 55 футовъ.

КНИГА II, *Чертежъ* 5.

Образецъ новѣйшаго ваянія: статуя *Кановы*, представляющая танцовщицу.

КНИГА II, *Чертежъ* 6.

Мраморная группа *Лаокоона* съ дѣтьми, славнѣйшее произведеніе Греческаго рѣзца, найденное въ 1506 году, въ развалинахъ Титовыхъ бань, въ Римѣ, и находящееся нынѣ въ Ватиканѣ. Плиній приписываетъ изваяніе сіе тремъ художни-

камъ: *Агезандру, Полидору* и *Аөенодору*. Лессингъ, въ извѣстномъ сочиненіи своемъ: „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" представилъ превосходный критическій разборъ и описаніе сей группы.

КНИГА II, *Чертежъ* 7.

Каммей, въ настоящую величину, изображающій голову *Юпитера - Эгіоха.*

КНИГА III, *Чертежъ* 8.

Этрусская патера, находящаяся въ кабинетѣ древностей кавалера Луиджи - Босси, въ Миланѣ. Значеніе фигуръ неизвѣстно, и мы помѣстили оную здѣсь единственно для того, чтобы дать понятіе о древнѣйшемъ стилѣ Этрусской живописи.

КНИГА III, *Чертежъ* 9.

Миніатурныя виньеты XII столѣтія. Виньеты сіи заимствованы изъ одной рукописи, хранящейся нынѣ у извѣстнаго любителя рѣдкостей — Дюка Гамильтона, и довольно ясно показываютъ, въ какомъ состояніи находилась миніатурная живопись въ эпоху упадка искуствъ.

КНИГА III, *Чертежъ* 10.

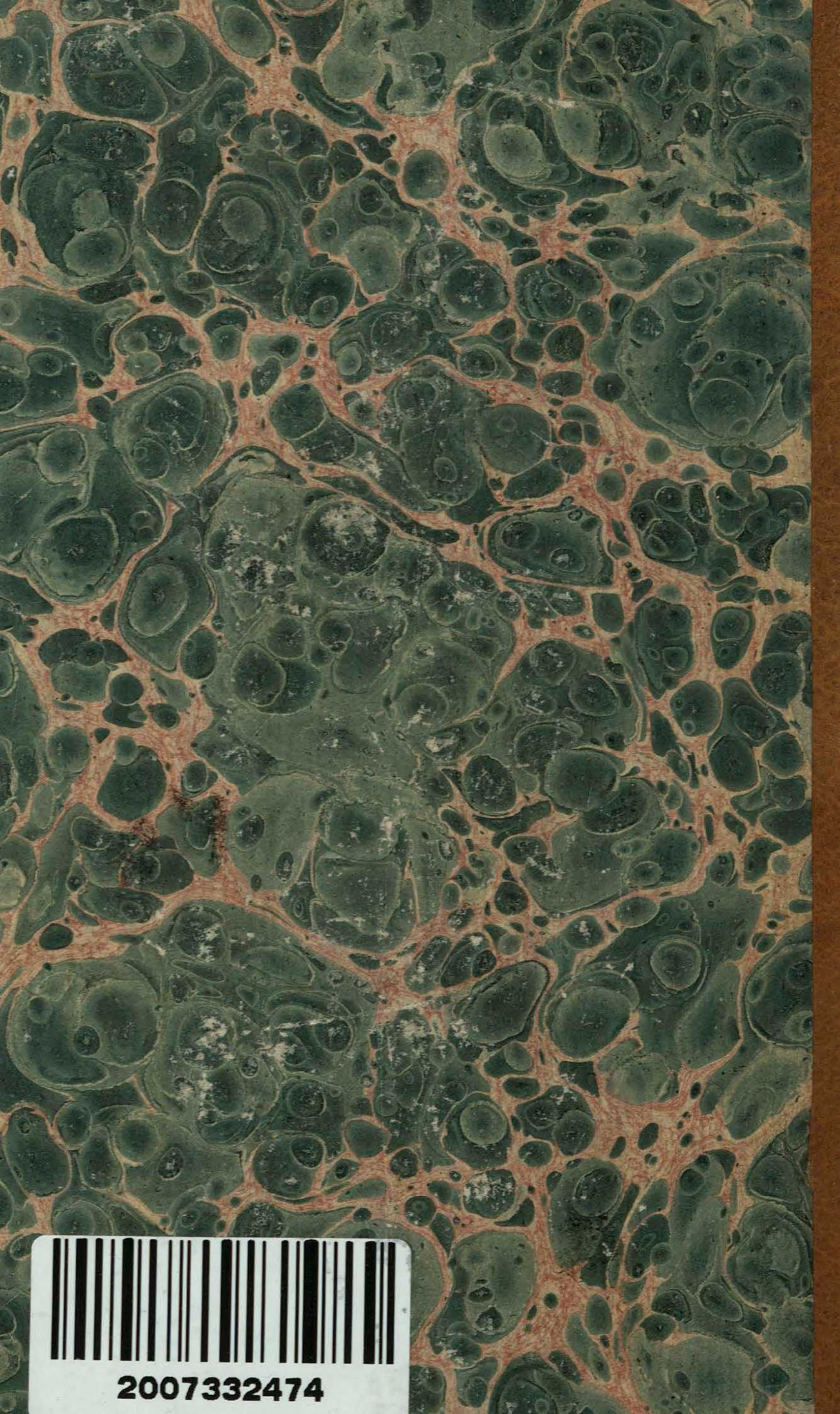
Очеркъ съ картины *Чимабуэ*, находящейся во Флоренціи, въ церкви Santa Maria novella. Картина сія особенно замѣчательна какъ памятникъ живописи въ эпоху возрожденія оной въ Италіи. Она писана на деревѣ, по золотому полю, сколько кажется, клеевыми красками, разведенными на яичномъ бѣлкѣ, и хотя много потерпѣла отъ времени; но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ довольно сохранила свѣжесть колеровъ. —

Прилагаемое здѣсь, изображеніе, сколько намъ извѣстно, доселѣ нигдѣ еще небыло награвировано.



ЗАМѢЧЕННЫЯ ОШИБКИ И ОПЕЧАТКИ:

СТРАН.	СТРОКА.	НАПЕЧАТАНО:	ДОЛЖНО ЧИТАТЬ:
26	11	Впрочемъ	Притомъ,
44	14	Индейцами	Индѣйцами
45	1	недрахъ	нѣдрахъ
—	4	Индейцевъ;	Индѣйцевъ;
50	10	Индейской	Индѣйской
—	25	Индейскихъ	Индѣйскихъ
92	16	Божествъ	божествъ
92	1	Глава XV	Глава XVI.
95	8	Божества,	божества,
96	6	Божествамъ,	божествамъ,
97	1	Божества	божества
104	17	склѣпы	склепы
143	24	Индейскомъ	Индѣйскомъ
145	21	Индейскаго	Индѣйскаго


2007332474